PELERINAJ LA BEETHOVEN
Richard Wagner

(PILGEFAHRT ZU BEETHOVEN)

CUMPĂNĂ şi grijă, Tu, Zeiţă ocrotitoare a muzicianului german... dacă el nu va fi devenit capelmaistru al vreunui teatru de curte! Cumpănă şi grijă, în faţa acestei amintiri a vieţii mele, fii fără zăbavă pomenită, Tu, cea mai vrednică de preamărire! Îngăduie-mi să te slăvesc, statornică tovarăşă a vieţii mele! Mi-ai rămas credincioasă, niciodată părăsindu-mă. Cu braţ viguros, pururea m-ai ferit de toanele surîzătoare ale norocului. Şi pururea m-ai ocrotit de căutătura ca de soare apăsător a Fortunei. Pururea mi-ai tăinuit sub umbre de întuneric bunurile deşarte ale acestei lumi! Îţi mulţumesc pentru devotamentul tău neostenit. Dacă e însă cu putinţă, fii prielnică şi altuia, o dată; aş vrea — doar aşa, din curiozitate — să aflu cîndva cum se poate vieţui fără tine. Te rog, cel puţin, căzneşte-i cu osebire pe fanaticii noştri politicieni, pe smintiţii care ţin morţiş să unifice Germania — cu forţa! — sub un singur sceptru; dacă aceasta s-ar înfăptui, n-ar mai exista decît un singur teatru de curte, — prin urmare un singur post de capelmaistru! Şi atunci, ce s-ar alege de soarta mea, de unica speranţă pe care o nutresc şi care de acum pluteşte în faţa ochilor mei, palidă şi sleită, cu toate că există atîtea teatre germane de curte?

Dar îmi dau seama că devin nelegiuit! O, zeiţă ocrotitoare, iartă cutezătoarea-mi dorinţă pe care am îngăimat-o adineauri! Tu îmi cunoşti însă inima şi ştii cît de credincios îţi sînt şi cît de devotat îţi voi rămîne, chiar dacă în Germania vor răsări o mie de teatre de curte! Amin!"

MAI înainte de a rosti această rugă zilnică nu mă apuc de nimic — aşadar nici de însemnările privind pelerinajul meu la Beethoven.

Pentru cazul în care, după moartea mea, acest document de seamă ar avea sorţi să vadă lumina tiparului, socotesc de trebuinţă să dezvălui cine sînt. Altminteri, poate, puzderie de lucruri ar rămîne neînţelese. Luaţi aminte, lume şi voi executori ai testamentului!

Locul meu de baştină este un oraş de mărime mijlocie, situat în Germania centrală. Nu ştiu cu adevărat ce mi s-a ursit — îmi amintesc numai că într-o seară am ascultat, pentru întîia oară, o simfonie de Beethoven, că m-a năpădit febra şi am căzut la pat. Cînd mi-am revenit, devenisem muzician... Faptul că mai tîrziu, familiarizat şi cu altă muzică aleasă, l-am iubit mai presus de toţi şi că l-am cinstit şi l-am adorat totuşi pe Beethoven, îşi are obîrşia, fără doar şi poate, în această împrejurare.

N-am mai cunoscut nici o bucurie, în afară de una singură: să mă cufund pe de-a-ntregul în tainele acestui geniu pînă ce mi se năzărea, în sfîrşit, că am devenit o fărîmă dintr-însul. În această ipostază, de neînsemnat crîmpei al fiinţei sale, am început să nutresc respectul de sine-mi, să dobîndesc concepte şi idei mai înalte,

PELERINAJ LA BEETHOVEN

Richard Wagner

(PILGEFAHRT ZU BEETHOVEN)

CUMPĂNĂ şi grijă, Tu, Zeiţă ocrotitoare a muzicianului german... dacă el nu va fi devenit capelmaistru al vreunui teatru de curte! Cumpănă şi grijă, în faţa acestei amintiri a vieţii mele, fii fără zăbavă pomenită, Tu, cea mai vrednică de preamărire! Îngăduie-mi să te slăvesc, statornică tovarăşă a vieţii mele! Mi-ai rămas credincioasă, niciodată părăsindu-mă. Cu braţ viguros, pururea m-ai ferit de toanele surîzătoare ale norocului. Şi pururea m-ai ocrotit de căutătura ca de soare apăsător a Fortunei. Pururea mi-ai tăinuit sub umbre de întuneric bunurile deşarte ale acestei lumi! Îţi mulţumesc pentru devotamentul tău neostenit. Dacă e însă cu putinţă, fii prielnică şi altuia, o dată; aş vrea — doar aşa, din curiozitate — să aflu cîndva cum se poate vieţui fără tine. Te rog, cel puţin, căzneşte-i cu osebire pe fanaticii noştri politicieni, pe smintiţii care ţin morţiş să unifice Germania — cu forţa! — sub un singur sceptru; dacă aceasta s-ar înfăptui, n-ar mai exista decît un singur teatru de curte, — prin urmare un singur post de capelmaistru! Şi atunci, ce s-ar alege de soarta mea, de unica speranţă pe care o nutresc şi care de acum pluteşte în faţa ochilor mei, palidă şi sleită, cu toate că există atîtea teatre germane de curte?

Dar îmi dau seama că devin nelegiuit! O, zeiţă ocrotitoare, iartă cutezătoarea-mi dorinţă pe care am îngăimat-o adineauri! Tu îmi cunoşti însă inima şi ştii cît de credincios îţi sînt şi cît de devotat îţi voi rămîne, chiar dacă în Germania vor răsări o mie de teatre de curte! Amin!"

MAI înainte de a rosti această rugă zilnică nu mă apuc de nimic — aşadar nici de însemnările privind pelerinajul meu la Beethoven.

Pentru cazul în care, după moartea mea, acest document de seamă ar avea sorţi să vadă lumina tiparului, socotesc de trebuinţă să dezvălui cine sînt. Altminteri, poate, puzderie de lucruri ar rămîne neînţelese. Luaţi aminte, lume şi voi executori ai testamentului!

Locul meu de baştină este un oraş de mărime mijlocie, situat în Germania centrală. Nu ştiu cu adevărat ce mi s-a ursit — îmi amintesc numai că într-o seară am ascultat, pentru întîia oară, o simfonie de Beethoven, că m-a năpădit febra şi am căzut la pat. Cînd mi-am revenit, devenisem muzician... Faptul că mai tîrziu, familiarizat şi cu altă muzică aleasă, l-am iubit mai presus de toţi şi că l-am cinstit şi l-am adorat totuşi pe Beethoven, îşi are obîrşia, fără doar şi poate, în această împrejurare.

N-am mai cunoscut nici o bucurie, în afară de una singură: să mă cufund pe de-a-ntregul în tainele acestui geniu pînă ce mi se năzărea, în sfîrşit, că am devenit o fărîmă dintr-însul. În această ipostază, de neînsemnat crîmpei al fiinţei sale, am început să nutresc respectul de sine-mi, să dobîndesc concepte şi idei mai înalte, pe scurt, să mă pomenesc ceea ce "deştepţii" numesc, de obicei, un aiurit. Nebunia mea era însă blajină şi nu dăuna nimănui. Pîinea cu care mă hrăneam, această stare, era foarte uscată; băutura pe care o sorbeam, searbădă; la noi, lecţiile pe care le predai nu te pricopsesc, cinstită lume şi executori ai testamentului meu!

Am trăit, astfel, o bucată de vreme în cămăruţa mea de la mansardă, pînă cînd, într-o bună zi m-a fulgerat gîndul că bărbatul a cărui creaţie o pretuiam mai mult decît orice se mai află în viaţă.

Mi se părea de neînţeles faptul că încă nu mă gîndisem la asta, nu-mi trecuse prin minte că Beethoven există, că s-ar putea îndestula cu pîine şi ar putea să respire, ca oricare dintre noi. Dar acest Beethoven trăia la Viena şi era, la rîndul său, un biet muzician german!

Liniştea-mi pierise! Toate gîndurile mi se concentraseră într-o singură dorinţă: să-l văd pe Beethoven! Nici un musulman n-ar fi putut dori cu mai multă ardoare să plece în pelerinaj la mormîntul profetului său, decît mine, care nu mai visam decît să mă aştern la drum către cămăruţa în care locuia Beethoven.

Dar de unde să încep pentru a-mi putea înfăptui visul? Pînă la Viena era cale lungă şi, pe deasupra, mai avem nevoie şi de bani; eu, sărmanul, cîştigam abia cît să-mi duc zilele.

N-aveam încotro, eram silit să născocesc un mijoc neobişnuit prin care să-mi fac rost de suma necesară călătoriei.

Am prezentat unui editor cîteva sonate pentru pian, compuse după modelul Maestrului. În cîteva cuvinte, omul mi-a dat de înţeles că n-aş fi în toate minţile cu sonatele astea ale mele. Dar m-a povăţuit — pentru cazul în care aş dori să cîştig cîţiva taleri, compunînd — să încerc a-mi dobîndi o mică faimă scriind galopuri şi potpuriuri. M-am îngrozit. Însă dorinţa de a-l vedea pe Beethoven mă birui. Am compus galopuri şi potpuriuri, iar în răstimpul acesta m-a cotropit ruşinea. Nu-mi puteam îndrepta privirile spre Beethoven — mă temeam să nu-l profanez. Din nenorocire, această primă jertfă a nevinovatei mele a rămas cu totul nerăsplătită: editorul mă lămuri că va trebui — mai întîi — să-mi cuceresc un oarecare renume. Din nou mă năpădi groaza şi alunecai în deznădejde. Dar din această deznădejde s-au născut cîteva admirabile galopuri, pentru care, de astă dată am obţinut şi nişte bani; mi-am făcut, în sfîşit,

socoteala, considerînd că am adunat de ajuns pentru a-mi putea înfăptui proiectul.

Se scurseseră însă doi ani, veme în care m-am temut necontenit că Beethoven ar putea să moară, mai înainte ca eu să-mi fi făurit un nume cu ajutorul galopurilor şi al potpuriurilor. Slavă Domnului, am avut parte de strălucirea numelui meu! O, mare Beethoven, iartă-mi această faimă; a fost doar preţul plătit spre a te putea vedea!

Ah, cîtă bucurie! Îmi vedeam ţelul atins! Oare cine să fi fost mai fericit decît mine? Îmi puteam lega bocceaua, după care să mă aştern la drum — spre Beethoven!

Cînd am închis poarta în urma mea şi am pornit spre miazăzi, m-a străbătut un fior straniu.

M-aş fi urcat bucuros într-o diligenţă, nu fiindcă mă înspăimântau ostenelile drumului străbătut cu pasul (oh, care era truda ce n-aş fi îndurat-o cu dragă inimă, numai să pot ajunge la ţintă!), ci pentru că în chipul acesta m-aş fi văzut mai degrabă la Beethoven.

Dar, spre a fi în stare să-mi plătesc biletul de călătorie, făcusem încă prea puţin pentru... renumele meu de compozitor de galopuri! Aşadar, am acceptat toate greutăţile, socotindu-mă fericit că am ajuns atît de departe, încît ele să mă poarte pînă la destinaţie.

Cît eram de înflăcărat! Şi ce vise mă bîntuiau! Nici un îndrăgostit care, după o îndelungată despărţire, se întorcea la iubirea tinereţii sale, nu putea fi mai fericit.

ASTFEL, am păşit pe frumoasele plaiuri ale Boemiei, ţara harpiştilor şi a cîntăreţilor de stradă.

Într-un orăşel, am întîlnit trupa unor muzicanţi ambulanţi — o mică orchestră alcătuită dintr-un basist, doi violonişti, doi cornişti, un clarinetist şi un flautist; pe lîngă aceştia mai erau o harpistă şi două cîntăreţe cu voci cristaline. Executau dansuri

şi interpretau lieduri; cîştigaseră nişte bani — apoi şi-au văzut de drum.

I-am întîlnit din nou la marginea şoselei, pe o pajişte frumoasă, umbrită; poposiseră să se ospăteze. M-am alăturat lor, arătîndu-le că sînt tot un muzician pribeag. Ne-am împrietenit pe dată. Şi pentru că ei interpretau dansuri i-am întrebat, sfios, dacă nu cumva cîntaseră şi galopurile mele. Dragii de ei! Nu cunoşteau galopurile mele!

Lucru care mi-a făcut mult bine...

I-am întrebat dacă nu se îndeletniceau şi cu altfel de muzică, în afara celei de dans.

— Cum să nu, răspunseră, dar numai pentru noi, nu în auzul lumii alese.

Şi-au scos la iveală partiturile — şi am zărit marele septuor de Beethoven! Uimit, i-am întrebat dacă îl cîntau şi pe acesta.

— De ce nu? replică cel mai în etate. Joseph are o mînă vătămată, acum nu poate cînta la vioara a doua; altminteri ne-am fi oferit, pe loc, o bucurie. Cu acest septuor!

Scos din fire, am apucat vioara lui Joseph, i-am făgăduit să-l înlocuiesc după puteri şi am început să cînt!

Ce desfătare!

Aici, într-o margine de şosea din Boemia, sub cerul liber, septuorul lui Beethoven, executat de nişte interpreţi de dansuri, cu puritate, corectitudine şi atît de adîncă simţire, cum rar izbutesc chiar virtuozii desăvîrşiţi! O, mare Beethoven, ţi-am adus o ofrandă vrednică de tine!

Atacam tocmai finalul — în locul acela şoseaua cotea în sus, pe un povîrniş — cînd apăru o trăsură. Se apropia alene şi fără zgomot. În cele din urmă, se opri în dreptul nostru. Tolănit între perne, se afla un bărbat tânăr, uimitor de înalt şi din cale afară de blond, ascultînd cu oarecare luare aminte orchestra noastră. Apoi, a lăsat să-i cadă din trăsură o monedă de aur, după care porni mai

departe, în timp ce-i spunea ceva slujitorului său, adresîndu-i-se în limba engleză — fapt datorită căruia am priceput că trebuia să fie vreun englez.

Întîmplarea ne-a indispus.

Din fericire terminasem execuţia septuorului şi-mi îmbrăţişam prietenii. Doream să-i însoţesc, dar îmi explicară că din locul acela ei vor părăsi şoseaua, apucînd-o pe un drum de ţară, pentru a se întoarce, de astă dată, în satul lor de baştină. Dacă cel care mă aştepta n-ar fi fost însuşi Beethoven, i-aş fi însoţit, fără nici o zăbavă, pînă acolo. Aşa că ne-am despărţit emoţionaţi, în bună înţelegere. Mai tîrziu mi-am adus aminte că nimeni nu ridicase moneda de aur a englezului.

ÎN PRIMUL han la care am poposit pentru a mai prinde puteri, am dat peste englez, aşezat la o masă îmbelşugată. Mă privi îndelung; într-un tîrziu mi se adresă într-o germană acceptabilă:

— Unde sînt colegii dumneavoastră? întrebă el.

— În drum spre meleagurile lor, am răspuns.

— Luaţi-vă vioara şi mai cîntaţi ceva. Aveţi aici nişte bani!

Asta mă necăji.

I-am explicat că nu cîntasem pentru bani — şi apoi, nici n-aveam vioară. L-am lămurit, pe scurt, cum m-am întîlnit cu acei muzicanţi.

— Erau muzicanţi pricepuţi, replică englezul, iar simfonia de Beethoven a fost, la rîndul ei, foarte izbutită.

Afirmaţia lui m-a surprins. L-am întrebat dacă se îndeletniceşte cu muzica.

— Yes, mi-a răspuns. De două ori pe săptămînă cînt la flaut, joia cînt la cornul de vînătoare, duminicile compun.

Era cam mult. Mă minunam! În viaţa mea nu auzisem ceva despre niscaiva muzicieni englezi rătăcitori. Socoteam, de aceea, că trebuie să fie un

ins foarte înstărit, de vreme ce-şi putea îngădui să călătorească într-un echipaj atît de arătos.

L-am întrebat dacă era muzician de profesie, ori ba.

Mult timp n-am primit nici un răspuns. În sfîrşit mi-a mărturisit cu glas coborît că are o mulţime de bani. Greşeala mea era evidentă; în orice caz, întrebarea pe care i-o pusesem îl ofensase. Am amuţit stingherit, aplecîndu-mă asupra prînzului meu modest. Însă englezul, după ce mi-a aruncat o nouă şi stăruitoare căutătură, a reînceput:

— Îl cunoaşteţi pe Beethoven?

I-am răspuns că nu fusesem niciodată la Viena şi că tocmai acum am de gînd să ajung pînă acolo, pentru a-mi împlini cea mai arzătoare dorinţă a vieţii; aceea de a-l vedea pe Maestrul venerat.

— De unde veniţi? se interesă el.

— De la L...

— Nu e prea departe! Eu vin din Anglia. Ţin şi eu să-l cunosc pe Beethoven. Îl vom cunoaşte amîndoi... e un compozitor renumit.

Ce coincidenţă stranie, mi-am zis în gînd. Slăvite Maestre, în cîte chipuri deosebite ne atragi tu! Ne îndreptăm spre tine, unii pe jos... alţii în caleaşcă...

Englezul mă interesa; mărturisesc însă că îl cam pizmuiam pentru echipajul său. Mi se părea totuşi că istovitorul meu pelerinaj, pe jos, e mai încărcat de pietate şi de smerenie, iar scopul trebuie să mă fericească mai mult decît pe unul care călătoreşte ţanţoş, plin de sine şi de bani.

În clipa aceea se auzi chemarea surugiului.

Englezul porni, strigîndu-mi peste umăr că el avea să-l vadă pe Beethoven înaintea mea!

O luasem abia de cîteva ore pe urmele sale, în lungul şoselii, cînd, pe neaşteptate, am dat din nou peste el. Se frînsese o roată a trăsurii. Stătea cufundat pe perne, într-o linişte majestuoaisă, cu slujitorul îndărătul său, deşi trăsura se înclinase de-a binelea într-o parte; surugiul lipsea.

Am aflat că era aşteptat din urmă — alergase într-un sat destul de îndepărtat să găsească un fierar. Zăbovea cam de multă vreme, şi pentru că slujitorul nu cunoştea decît limba engleză m-am hotărît să plec eu însumi în sat şi să pun totul în mişcare — surugiu şi fierar.

Peste primul am dat într-o cîrciumă, cinstindu-se cu rachiu şi fără să se prea sinchisească de englez; totuşi, am izbutit fără multă vorbă să-l aduc înapoi, la trăsura cu roata sfărîmată. L-am urnit şi pe fierar.

Dreseră stricăciunea.

Englezul mi-a promis că mă va anunţa la Beethoven, apoi şi-a văzut de drum.

ERAM adînc indispus cînd, a doua zi, l-am zărit iar, tot pe şosea! De data asta însă, fără vreo roată stricată.

Se oprise în drum şi citea calm, la umbra unui fag. Părea mulţumit, cînd băgă de seamă că mă apropiam, venind din urmă.

— Am aşteptat aici, multe ore — rosti — deoarece mi-am dat seama că v-am nedreptăţit neinvitîndu-vă să veniţi cu mine, la Beethoven. Călătorind cu trăsura e mult mai bine decît pe jos. Urcaţi şi dumneavoastră.

Eram din nou nedumerit. Am şovăit un răstimp, e adevărat, întrebîndu-mă dacă nu cumva ar trebui să-i accept invitaţia. Mi-am amintit însă la vreme de legămîntul pe care îl făcusem în ajun, cînd am urmărit plecarea englezului, în caleaşcă; îmi făgăduisem ca, în ciuda oricăror împrejurări, să-mi duc pelerinajul la bun sfîrşit, aşa, pe jos.

Am rostit totul, cu voce tare. Era rîndul englezului să se mire, mintea lui însă nu putea pricepe.

Îşi repetă oferta adăugind şi faptul că mă aşteptase ore întregi, cu toate că zăbovise cam mult la popasul de noapte, pentru repararea

temeinică a roţii şubrezide. Am rămas neclintit; stăpînul caleştii porni cam intrigat.

E drept că nutream faţă de el o antipatie ascunsă; mă încerca un fel de presimţire mohorîtă — anume că acest englez îmi va pricinui mari necazuri. Pe deasupra, veneraţia sa pentru Beethoven ca şi intenţia de a-l cunoaşte mi se păreau mai degrabă toanele de filfizon, ale unui gentleman înstărit, decît năzuinţa adîncă, lăuntrică a unui suflet entuziast. De aceea, decît să pîngăresc, printr-o înţelegere cu el, dorul meu pios, preferam să fug.

Dar, ca şi cum soarta ar fi ţinut să-mi atragă luarea aminte asupra relaţiei primejdioase în care nimerisem cu acest getleman, îl întîlnii iarăşi, în seara aceleiaşi zile, oprit în faţa unui han. Părea ca mă aşteaptă. Şedea în trăsură, răsucit, şi privea şoseaua în urmă-i, părînd că vine în întîmpinarea mea.

— *Sir,* mi se adresă, v-am aşteptat din nou, multe ceasuri. Vreţi să călătoriţi cu mine pînă la Beethoven?

De astă dată uimirii mele i se adăugară şi fiorii unei tainice spaime. Îmi era cu neputinţă să-mi explic această neobişnuită stăruinţă a sa în a-mi fi de folos, în alt fel decît că englezul, prinzînd de veste că sila mea creşte într-una, încearcă să se ţină scai de mine pentru a-mi face vreun rău. Cu ciudă neascunsă i-am respins, încă o dată, oferta.

În clipa aceea, strigă cu trufie:

— *Goddam!* Puţin îl preţuieşti dumneata pe Beethoven! Eu am să-l văd în curînd!

Zorit, a pornit la drum, ca-n zbor. De rîndul acesta, a fost cu adevărat ultima întîlnire pe care am avut-o — pe calea încă lungă, pînă la Viena — cu acest vlăstar al insulelor.

IATĂ-MĂ, în sfîrşit, păşind pe străzile Vienei!

Atinsesem ţelul pelerinajului meu. Cu ce simţăminte pătrundeam în această Mecca a credinţei mele! Mi se ştergea din amintiri întreaga trudă a unei călătorii anevoioase şi lungi. Ajunsesem la ţintă, între zidurile care-l înconjurau pe Beethoven.

Eram prea adînc tulburat pentru a putea chibzui de îndată la îndeplinirea planului meu.

În primul rînd — ce-i drept — m-am străduit să aflu unde locuieşte Beethoven, dar numai pentru a trage în vecinătatea sa.

Cam peste drum de clădirea în care locuia Maestrul, se afla un han nu prea arătos; am închiriat o cămăruţă la al cincilea cat al acestuia. Acolo mă pregăteam pentru cel mai de seamă eveniment al vieţii mele: vizita la Beethoven.

După ce vreme de două zile m-am odihnit reculegîndu-mă, neieşind nici pentru masă şi fără a cerceta Viena măcar cu o privire, mi-am luat inima în dinţi, am părăsit hanul şi am traversat uliţa de-a curmezişul, pînă la casa aceea stranie.

Mi s-a spus că domnul Beethoven lipseşte. Era tocmai ceea ce îmi convenea; un răgaz eu să-mi mai vin în fire. Dar, deoarece în cursul zilei mi s-a dat încă de patru ori acelaşi răspuns (şi adevărul e că pe un anumit ton, ridicat), am socotit ziua aceea drept o zi cu ghinion şi, descurajat, am renunţat la vizită.

Pe cînd mă întorceam agale la han, de la rutul întîi al acestuia mă salută, pe neaşteptate, destul de binevoitor... englezul meu.

— L-aţi văzut pe Beethoven? mă întrebă el strigînd.

— Încă nu! Nu l-am putut găsi! i-am replicat, necăjit de întîlnirea care se repeta pentru a nu ştiu cîta oară.

Pe scară mi-a ieşit în cale şi m-a poftit în odaia lui, cu o surprinzătoare prietenie.

— Domnul meu — mi se adresă — astăzi v-am zărit intrînd în casa lui Beethoven de cinci ori. Eu

mă aflu aici de multe zile. Mi-am luat o cameră la hotelul acesta păcătos, ca să fiu în apropierea sa. Credeţi-mă că e foarte greu să vorbeşti cu Beethoven. E un gentleman tare capricios.La început, de şase ori m-am dus la el şi tot de atîtea ori mi s-a arătat uşa. Acum, mă scol cu noaptea-n cap şi pîndesc la fereastră, pînă seara tîrziu, ca să-l văd plecînd de acasă. Dar gentlemanul pare să nu iasă niciodată.

— Credeţi deci că Beethoven a fost şi astăzi acasă şi a refuzat să mă primească? am izbucnit eu consternat.

— Asta se înţelege! Dumneavoastră şi cu mine sîntem refuzaţi. Şi mi-e din cale afară de neplăcut, deoarece nu am venit să cunosc Viena, ci pe Beethoven.

Vestea m-a tulburat.

Nu de mai puţine ori mi-am încercat norocul şi a doua zi, dar totul a fost în zadar, porţile paradisului meu rămînînd închise.

Englezul, care mă iscodea tot timpul de la fereastră, află că Beethoven nu locuia înspre stradă. Era un pisălog, dar şi un om neînchipuit de perseverent. Răbdarea mea era pe ducă — aveam, fără îndoială, mai multe pricini decît el.

Încetul cu încetul s-a scurs o săptămână, fără să-mi pot atinge scopul, iar ceea ce agonisisem de pe urma galopurilor, nu-mi îngăduia o şedere prea îndelungată la Viena. Pe nesimţite m-a cuprins deznădejdea.

I-am împărtăşit hangiului necazul meu. Acesta surîse şi-mi făgădui să înlăture cauzele mîhnirii mele, dacă-i promit să nu-l dau de gol în faţa englezului. Cu gîndul la nenorocul meu, am rostit legămîntul cerut.

— Vedeţi dumneavoastră, zise, în sfîrşit, cinstitul hangiu, aici vin numeroşi englezi ca să-l vadă şi să-l cunoască pe domnul van Beethoven. Asta însă îl necăjeşte tare mult pe domnul van

Beethoven, iar indiscreţia lor îl umple de mînie. Şi face totul pentru ca nici un străin să nu-i treacă pragul. E un om ciudat. Şi trebuie să i-o trecem cu vederea. Lucrul acesta însă aduce numai foloase hanului meu; de obicei e tixit de englezi care, datorită greutăţilor ce le întîmpină în încercările lori de a vorbi cu domnul van Beethoven, sînt siliţi să rămînă oaspeţii mei mai multă vreme. Dar, pentru că dumneavoastră îmi făgăduiţi să nu-i alungaţi pe aceşti domni, nădăjduiesc săi găsesc un mijloc ca să puteţi ajunge la domnul van Beethoven.

Iată un lucru foarte încurajator!

Aşadar, nu izbuteam să-mi ating ţelul pentru că, sărman de mine, treceam drept englez! Oh! cum se adeverea presimţirea mea... Piaza rea era englezul!

Mă bătea gîndul să mă mult de la han fără nici o amînare, deoarece în casa lui Beethoven, toţi care locuiau aici erau socotiţi englezi — şi din pricina asta eram năpăstuit. Mă reţinu totuşi făgăduiala hangiului — anume că-mi va înlesni o întrevedere cu Beethoven, deci şi posibilitatea de a-i vorbi.

Englezul, pe care acum îl detestam din adîncul fiinţei mele, se apucase între timp de felurite maşinaţiuni, încercînd şi mita, dar totul rămase de prisos.

AU MAI trecut astfel, fără nici un rost, alte cîteva zile; "averea" mea se topea văzînd cu ochii cînd, în sfîrşit, hangiul mă încredinţa că nu-l mai puteam scăpa pe Beethoven dacă mă voi duce la grădina unei anumite berării, unde acesta se arăta aproape zilnic, la aceeaşi oră. Tododată am obţinut de la sfătuitorul meu cîteva desluşiri privitoare la înfăţişarea marelui Maestru, indispensabile pentru recunoaşterea sa fără greş.

M-am înviorat şi am hotărît să-mi încerc norocul chiar în ziua aceea.

Era cu neputinţă să-l întîlnesc pe Beethoven la plecarea sa de acasă, deoarece ieşea întotdeauna printr-o portiţă dosnică; aşadar, nu-mi rămînea decît grădina berăriei.

L-am căutat acolo, însă în zadar, dealtfel ca şi în următoarele două zile.

În cea de a patra, pe cand îmi îndreptam din nou paşii spre grădină, la ora obişnuită fatalitate! — am băgat de seama, spre desperarea mea, că englezul mă urmărea de departe cu deosebită luare aminte.

Nefericitul, ţintuit tot timpul la fereastră şi nelăsînd să-i scape nici o mişcare, fusese izbit de faptul că eu plecam zilnic, la aceeaşi oră, într-o anumită direcţie; bănuise îndată că dibuisem vreo pistă care ducea la Beethoven. Şi hotărîse să profite de presupusa mea descoperire.

Îmi relată toate acestea cu cea mai deplină seninătate şi mă încunoştiinţă, de asemenea, că era decis să mă urmărească pretutindeni.

De prisos m-am străduit să-l păcălesc şi să-l conving că aveam de gînd să trec pe la o berărie oarecare, doar aşa, pentru a mă destinde — şi că berăria cu pricina era prea puţin vrednică a fi luată în seamă de-un gentleman de talia sa. Rămase neclintit în hotărîrea lui, iar eu nu aveam altceva de făcut decît să-mi blestem urista!

În cele din urmă am renunţat la politeţe, încercînd să mă descotorosesc de el prin grosolănie; dar nici gînd să se lase amăgit! Se mulţumea să surîdă cu nepăsare. Avea ideea: lui fixă: să-l vadă pe Beethoven — de rest nu se sinchisea!

Şi cu adevărat, în această zi mi-a fost dat, ca pentru întîia oară, să-l pot vedea — în sfîrşit! — pe marele Beethoven. Nici un cuvînt n-ar fi în stare să zugrăvească entuziasmul meu dar, în acelaşi timp, şi furia din clipa în care, pironit lîngă gentlemanul meu, am zărit apropiindu-se bărbatul a cărui ţinută

şi înfăţişare corespundeau întru totul imaginii schiţate de hangiu.

Priveam lunga-i redingotă albastră, pletele cărunte, răvăşite, aerul şi expresia feţei, toate aidoma celor din portretul pe care-l plăzmuisem în închipuire şi care plutise multă vreme în faţa ochilor mei. Nu mă puteam înşela: îl recunoscusem din prima clipă.

A trecut grăbit pe lîngă noi, cu paşii mărunţi.

Surpriza şi veneraţia îmi încătuşară simţămintele.

Englezul nu pierdea din ochi nici una din mişcările mele; totodată, cu priviri iscoditoare cerceta pe noul venit care se retrăsese în colţul cel mai ferit al grădinii, pustie încă la ora aceea, şi comandase nişte vin, rămînînd apoi, o vreme, dus pe gînduri.

Inima, zvîcnind cu putere, îmi spunea: *el este!* Am uitat pentru cîteva clipe de vecinul meu, aţintindu-mi ochii lacomi, cu o nespusă tulburare, asupra bărbatului al cărui geniu îmi stăpînea în întregime toate gîndurile şi sentimentele, de cînd gîndeam şi simţeam în mod conştient. Fără voie, am început să vorbesc încetişor, pentru mine, prins de un soi de monolog care se încheia cu o întrebare răspicată:

— Aşadar, cel pe care-l văd eşti tu, van Beethoven?

Nimic nu-i scăpa deznădăjduitului meu tovarăş; aplecat, foarte aproape de mine, asculta cu răsuflarea reţinută şoaptele mele. Din extazu-mi adînc m-au trezit brusc nişte vorbe:

— Yes! Acest gentleman e Beethoven! Veniţi să ne prezentăm imediat!

Cuprins de spaimă şi alarmat, m-am agăţat de braţul afurisitului de englez.

— Ce vreţi să faceţi? am strigat eu. Vreţi să ne compromitem în localul acesta, aşa, neţinînd seama de buna-cuviinţă?

— Oh, făcu el, acesta-i un prilej straşnic; altul mai potrivit nu vom găsi prea lesne.

Zicând acestea, scoase la iveală un fel de caiet cu însemnări, dînd să se repeadă către bărbatul în redingotă albastră.

Scos din fire de atîta nechibzuinţă, l-am apucat de pulpana hainei, strîngîndu-i-o cu violenţă:

— A dat necuratul în dumneata?!

Incidentul n-a scăpat străinului. Cu un sentiment penibil, păru să ghicească faptul că el ar fi pricina agitaţiei şi, după ce îşi goli paharul, zorit, se ridică, pregătindu-se de plecare.

Englezul prinse însă de veste şi se smulse din strînsoarea mea cu atîta putere, încît îmi lăsă în mînă una din pulpanele hainei, dînd apoi buzna în calea lui Beethoven.

Acesta încercă să se ferească, dar nemernicul i-o luă înainte, îi făcu o ceremonioasă plecăciune — după preceptele ultimei mode britanice — şi i se adresă astfel:

— Am cinstea să mă recomand atît de vestitului compozitor şi preaonoratului domn Beethoven.

N-a fost chip să mai adauge altceva, deoarece, la primele cuvinte, Beethoven, după ce-mi aruncă o ochire, făcu un adevărat salt în lături şi cît ai bate din palme, dispăru din grădină.

Cu toate acestea, îndărătnicul insular era hotărît să se arunce pe urmele fugarului astfel că, într-o furioasă pornire, m-am încleştat de cealaltă pulpană a hainei. Se opri, uimit întrucîtva şi strigă cu voce stranie:

— *Goddam!* Acest gentleman e demn să fie englez! E fără doar şi poate un om mare. Şi nu voi precupeţi nimic pentru a-l cunoaşte!

Am rămas împietrit; această jalnică păţanie nimicea orice speranţă de a-mi vedea împlinită cea mai fierbinte năzuinţă a inimii. De fapt, pricepeam că de acum încolo, devenise cu desăvîrşire zadarnic să mai întreprind vreun pas obişnuit pentru a mă apropia de Beethoven. În *starea* mea

materială total descumpănită, nu-mi rămînea altceva de făcut decît să pornesc fără întîrziere spre casă ori, spre a-mi realiza ţelul, să mă decid la un pas desperat.

Primul gînd m-a cutremurat pînă în adîncul sufletului. Cum aş fi putut îndura fără a mă prăbuşi, să văd închizîndu-se pentru totdeauna ultimele porţi ale unui sanctuar de care acum eram atît de aproape?

Aşadar, înainte de a renunţa la tămăduirea miletului meu, doream să mai încerc un gest deznădăjduit. Dar care putea fi gestul şi ce cale trebuia să urmez?

O BUNĂ bucată de vreme n-am putut născoci nimic eficace. Aveam conştiinţa paralizată. Imaginaţiei mele atît de aţîţate nu i se oferea altceva decît amintirea celor trăite — clipa în care am rămas cu pulpana englezului acesta insuportabil în mînă. Nu-mi scăpase privirea piezişă ce mi-o aruncase Beethoven, în timpul acelui nefast incident. Nefericitul de mine! Pricepeam ce însemna căutătura aceea: vedea în mine un englez!

Acum, la ce să mai recurg pentru a şterge bănuiala Maestrului? Totul trebuia rezumat la posibilitatea de a-l face să priceapă cît mai limpede că nu sînt decît un biet suflet german ,— unul copleşit de mizeriile vieţii, dar animat de un entuziasm nepămîntean.

Astfel, în cele din urmă, am hotărît să-mi deschid inima scriindu-i. Şi am făcut-o. I-am scris. I-am înfăţişat pe scurt povestea vieţii mele: cum devenisem muzician, cît îl veneram şi cît de mult doream sa-l cunosc. Cum am jertfit doi ani încercînd să-mi fac un nume, compunînd galopuri, cum mi-am început şi mi-am dus la capăt pelerinajul, cîte supărări a abătut englezul asupră-mi... Şi cît e de îngrozitoare situaţia mea .

În timp ce-mi înşiram necazurile mi-am simţit inima uşurată şi un sentiment de voluptate, ba chiar iluzia unei anumite intimităţi au pus stăpînire pe mine, mi-am presărat scrisoarea, fără multă sfială, cu imputări destul de îndrăzneţe pentru nemeritata asprime de care Maestrul mi-a făcut parte — mie, celui atît de neajutorat!

În sfîrşit, mi-am încheiat scrisoarea cu sinceră însufleţire. Cînd am aşternut adresa pe plic: "Domnului Ludwig van Beethoven", în faţa ochilor mei juca un licăr de lumină!

Am mai îngînat o rugă, apoi am predat eu însumi scrisoarea, la casa lui Beethoven.

Mă întorceam la han, furat de entuziasm, cînd — cerule! — în faţa mea răsări din nou blestematul acela de englez!

De la fereastra sa, îmi surprinsese şi acest ultim pas. Citise bucuria speranţei înscrisă pe chipul meu; era suficient ca şi de data asta să încap în puterea lui.

Într-adevăr, oprindu-mă pe scări m-a întrebat:

— Ei, e vreo speranţă? Cînd îl *vom* vedea pe Beethoven?

— Niciodată! Niciodată! am strigat cu deznădejde. Pe dumneata Beethoven nu vrea să te vadă niciodată! Lasă-mă-n pace, nesuferitule! Noi n-avem nimic de împărţit!

— Ba avem foarte multe, răspunse cu sînge rece. Unde e pulpana hainei mele, *Sir?* Cine v-a îngăduit să v-o însuşiţi cu de-a sila? Ştiţi că sînteţi vinovat de purtarea lui Beethoven faţă de mine? Cum ar fi admis să intre în relaţii cu un gentleman al cărui costum avea o singură pulpană?!

Scos din sărite de învinuirea pe care mi-o arunca, am strigat:

— Domnule, am sa vă înapoiez pulpana! Păstraţi-o în semn de ruşinoasă amintire a jignirii pe care i-aţi adus-o marelui Beethoven şi a năpastei pe care o abateţi asupra unui sărman

muzician! Adio, să nu ne mai întâlnim, niciodată, niciodată!

Încercă să mă reţină şi să mă potolească, asigurîndu-mă că mai are numeroase costume în cea mai desăvîrşită stare. Numai să-i spun cînd era Beethoven dispus să *ne* primească.

Fără să mai şovăi, am luat-o la goană, în sus, spre al cincilea cat, şi m-am închis în odaia mea, în aşteptarea răspunsului lui Beethoven.

Cum să pot povesti tot ce mi-a fost dat să trăiesc cîteva ore mai tîrziu, cînd am primit, în adevăr, un petec de coală muzicală, pe care o mină grăbită scrisese:

"Vă cer scuze domnule R..., însă vă rog să mă vizitaţi abia mîine, înainte de masă. Astăzi sînt ocupat , am de expediat prin poştă un pachet cu partituri. Vă aştept, aşadar, mîine. Beethoven."

Am căzut în genunchi, mulţumind cerului pentru nemăsurata lui îndurare. Lacrimi fierbinţi mi-au împăienjenit privirea. În cele din urmă, tot ce simţeam a răbufnit într-o sălbatică bucurie. Sărind ca un aiurit, am încins un dans, dînd roată cămăruţei mele. Nu mai ştiu ce ţopăiam, îmi amintesc numai faptul că la un moment dat, spre marea mea ruşine, am băgat de seamă că fluieram unul din galopurile mele.

Această tristă descoperire m-a ajutat să-mi vin în fire. Am ieşit din cămăruţă şi am părăsit hanul, năpustindu-mă, beat de fericire, pe străzile Vienei.

DOAMNE!... De atîta suferinţă uitasem de-a binelea că mă aflu la Viena. Forfota voioasă a locuitorilor acestui oraş imperial era fermecătoare. Mă stăpînea entuziasmul şi priveam totul cu ochi înflăcăraţi. Setea de viaţă, cam superficială, e drept, a vienezului, mi se părea o căldură vitală, plină de prospeţime. Uşuratica sa ardoare, neîngrădită de vreo severitate, o consideram doar receptivitate deschisă în faţa oricărei frumuseţi.

Cercetam tocmai afişele celor cinci teatre... Cerule! Unul anunţa *Fidelio,* operă de Beetho-ven. Trebuia să intru neapărat, chiar dacă suma pe care o agonisisem cu galopurile mele se împuţina şi mai mult!

Cînd am ajuns în stal, începea uvertura. Era o nouă versiune care, sub titlul *Leonore,* suferise mai de mult un eşec — spre cinstea pretenţiosului public al Vienei. Nici în această a doua formă nu mai auzisem opera, nicăieri. Închipuiţi-vă, aşadar, încîntarea care mă legăna ascultînd-o pentru întîia oară în această nouă, minunată transcriere.

O fată foarte tînără interpreta rolul Leonorei; dar această cîntăreaţă părea, încă din firava-i tinereţe, de-a dreptul cununată cu geniul lui Beethoven. Cu cîtă ardoare şi poezie, cît de adînc zguduitor o înfăţişa pe această neobişnuită femeie!

Numele ei era Wilhelmine Schröder.

O cîntăreaţă care şi-a cucerit înalte merite lăcînd accesibilă poporului german opera lui Beethoven; pentru că, într-adevăr, în seara aceea i-am surprins pe vienezi, atît de superficiali, răpiţi de un nestăvilit entuziasm. În ceea ce mă priveşte, părea că cerul s-a deschis în faţa mea! Eram transfigurat de adoraţie pentru geniul care, întocmai ca pe Florestan, mă călăuzise spre lumină şi libertate, smulgîndu-mă din beznă şi robie.

În noaptea aceea n-am putut închide ochii. Ultimele întîmplări şi ceea ce mă aştepta a doua zi — toate erau prea copleşitoare pentru o le putea încredinţa, netulburat, vreunui vis. Vegheam ca într-o lume ireală, pregătindu-mă să mă înfăţişez lui Beethoven.

În sfîrşit, mijiră zorile,— aşteptam ceasul potrivit pentru vizită. Bătu şi acesta... Am pornit!

Mă aflam în pragul celui mai de seamă eveniment al vieţii mele; gîndul acesta mă cutremura. Dar mi se mai hărăzise o cumplită încercare! Rezemat de uşa locuinţei lui Beethoven

ma aştepta cu mult sînge rece... englezul, piaza rea!

Afurisitul mituise toată lumea. Prin urmare şi pe hangiul nostru, care citise înaintea mea biletul deschis, trimis de Beethoven, trădînd cuprinsul insularului.

Cînd l-am zărit m-a inundat o sudoare rece se destrăma întreaga poezie, orice urmă a luărilor emoţii: eram din nou la cheremul lui!

— Veniţi să *ne* prezentăm lui Beethoven! a început mizerabilul.

În prima clipă am fost ispitit să recurg la o minciună, pretinzînd că nici vorbă nu era să fiu în drum spre Beethoven. El îmi reteză însă putinţa oricărei eschive, relatîndu-mi cu mare francheţe chipul în care mi-a descoperit secretul. Şi declară că e decis să nu se dezlipească de mine, decît după ce vom fi ieşit de la Beethoven.

Am încercat să-l determin mai întîi cu binele sa renunţe la planul său, — de-a surda insă! M-am înfuriat, dar în zadar! În cele din urmă mi-am pus nădejdea în iuţeala picioarelor mele. M-am năpustit pe scări ca o săgeată, smucind de clopoţel, ca un turbat.

Dar pînă să se deschidă uşa, gentlemenul a ajuns lîngă mine şi m-a apucat de poala surtucului, zicîndu-mi cu toată furia:

— Nu-mi veţi scăpa! Am un anumit drept asupra pulpanei hainei dumneavoastră; mă voi ţine de ea pînă ce ne vom vedea în faţa lui Beethoven.

Îngrozit, m-am răsucit căutînd să mă smulg — da, mă simţeam ispitit să mă apăr de trufaşul fiu al Albionului, recurgînd la acte de violenţă!

...În clipa aceea s-a deschis uşa. Apăru bătrîna menajeră. Zărindu-ne în halul acela s-a întunecat la faţă şi dădu, pripită, să închidă uşa. Înspăimîntat, mi-am strigat numele, adăugînd că am fost poftit de domnul Beethoven. Bătrîna stătea totuşi în cumpănă, privirea englezului părînd să-i inspire

temeri, întemeiate de altfel, cînd pe neaşteptate, în uşa cabinetului se ivi însuşi Beethoven.

Profitînd de această clipă, am intrat fără să mai stau pe gînduri, hotărît să mă prezint Maestrului pentru a-mi cere scuze. Dar, în acelaşi timp, l-am tîrît înăuntru şi pe englezul încleştat încă de mine. Îşi împlinea ameninţarea — aceea de a mă elibera din strînsoare numai în prezenţa lui Beethoven.

Am făcut o plecăciune şi, bîlbîindu-mă, mi-am rostit numele. Cu toate că în nici un caz nu-l putea pricepe, părea totuşi să ştie că mie îmi scrisese.

M-a invitat să intru în odaie. Însoţitorul meu, fără să se mai sinchisească de privirile intrigate ale lui Beethoven, se strecură grăbit, în urma mea.

Iată-mă în sanctuar! Însă jalnica încurcătură în care mă aruncase afurisitul de englez îmi răpise calmul de care aveam atîta nevoie pentru a-mi trăi fericirea cu demnitate.

Ţinuta lui Beethoven nu era nicidecum una care să impresioneze plăcut ori să atragă. Era îmbrăcat destul de dezordonat, cu un halat de casă, iar mijlocul şi-l încinsese cu un fel de brîu din lînă roşie. Pletele-i lungi, cărunte şi ţepoase, se ridicau; vîlvoi în jurul capului. Chipul său ursuz, neprietenos, nu putea risipi de fel sentimentul meu de jenă. Ne-am aşezat la o masă pe care zăceau, vraişte, o mulţime de hîrtii şi pene de scris.

Domnea o atmosferă încărcată, nimeni nu scotea o vorbă. Era vădit că Beethoven se în-dispusese pe loc, primind în locul unui singur oaspete, doi.

În cele din urmă a rupt tăcerea, întrebîndu-mă cu o voce aspră:

— Veniţi de la L...?

Voiam să-i răspund, dar m-a întrerupt în timp ce îmi punea la îndemînă o coală de hîrtie şi un creion, rosti:

— Scrieţi, vă rog. Eu nu aud...

Surzenia lui Beethoven îmi era cunoscută. Şi mă consideram pregătit. Totuşi, mi-am simţit inima

străpunsă ca de un pumnal auzind glasul acesta răguşit, spart: "Nu aud!"

...Să păşeşti prin viaţă străin de bucurii şi sărac; să ştii că ţie, singura înălţare sufletească ţi-o oferă forţa sunetelor şi să fii silit să spui: "Nu aud!"

Mi-am tălmăcit, într-o scăpărare de o clipă, întreaga înfăţişare a lui Beethoven, adînca mîhnire zugrăvită pe obraji, nemulţumirea întunecată a privirii, îndîrjirea crispată a buzelor sale: *Beethoven nu auzea!*

Năuc, fără să ştiu prea bine ce fac, am aşternut pe hîrtie rugămintea de a mă ierta. Şi o scurtă explicaţie asupra împrejurărilor care m-au constrîns să apar în compania englezului.

Acesta şedea mut şi satisfăcut în faţa lui Beethoven care, după ce a parcurs rîndurile mele, s-a răsucit, întrebîndu-l aproape arţăgos ce anume doreşte din parte-i?

— Am onoarea... începu englezul.

— Nu înţeleg! strigă Beethoven întrerupîndu-l iritat. Nu aud şi nici nu pot vorbi prea mult. Treceţi pe hîrtie ce doriţi de la mine.

Englezul chibzui niţel, apoi scoase din buzunar un caieţel de note şi mi se adresă:

— Ei bine, scrieţi! Îl rog pe domnul Beethoven să-mi citească această compoziţie. Dacă vreun pasaj nu îi va fi pe plac, să aibă bunăvoinţa de a-l însemna cu o cruce.

I-am notat dorinţa cuvînt cu cuvînt, în speranţa că vom scăpa de el; ceea ce s-a şi întîmplat; după ce Beethoven citi compoziţia, o depuse pe masă, cu un zîmbet ciudat, dădu scurt din cap şi spuse:

— Am să v-o trimit.

Gentlemanul se arătă pe deplin mulţumit, se ridică, înclinîndu-se cu importanţă, şi îşi luă rămas bun.

Am răsuflat adînc, uşurat! Dispăruse.

ABIA acum mă simţeam cu adevărat în sanctuar. Chiar şi trăsăturile lui Beethoven se înseninau văzînd cu ochii. M-a privit o clipă, tăcut, apoi începu:

— V-a pricinuit multe necazuri englezul? Consolaţi-vă, gîndindu-vă la mine. Englejii ăştia călători m-au chinuit cumplit. Astăzi vin să vadă un muzician hărţuit de lipsuri, după cum mîine îi va interesa vreun animal ciudat. Regret că v-am confundat cu unul dintr-ai lor. Mi-aţi scris că aţi fost mulţumit de compoziţiile mele. Asta mă bucură, deoarece acum mă bizui prea puţin pe şansa ca lucrările mele să placă publicului.

Familiaritatea cu care mi s-a adresat avu darul să înlăture pe dată sfiala ce mă stînjenea. Un fior de bucurie tresări în mine la auzul acestor cuvinte simple. I-am răspuns, în scris, că totuşi eu nu sînt singurul admirator stăpînit de un înflăcărat entuziasm pentru fiecare creaţie a sa, că n-aş dori nimic mai fierbinte decît, de pildă, să pot hărăzi oraşului meu natal fericirea de a-l găzdui într-o zi; s-ar convinge el însuşi de efectul pe care opera sa l-ar avea asupra întregului public.

— Da, şi eu cred, răspunse Beethoven, că lucrările mele ar interesa mai mult în Germania de nord. Vienezii mă supără adeseori , ascultă zilnic multă muzică îndoielnică, în loc să fie necontenit preocupaţi — cu seriozitate — de realizări cu adevărat valoroase.

Am încercat să-l contrazic, adăugind că în ajun am asistat la o reprezentaţie cu *Fidelio* şi că publicul vienez îşi manifestase foarte deschis însufleţirea.

— Hm, hm! Mormăi Maestrul. *Fidelio!* Dar eu ştiu că acum oamenii bat din palme doar din vanitate, convinşi fiind că transcriind această operă am ţinut seama numai de povaţa lor... De data asta vor să-mi răsplătească osteneala şi strigă "Bravo!"... E un popor blajin, acest popor al Vienei, şi nu prea instruit; iată de ce în mijlocul

său mă simt mai bine decît între "deştepţi"... Acum, vă place *Fidelio?*

I-am impărtăşit impresia pe care reprezentaţia de aseară o făcuse asupra mea, remarcînd că prin pasajele adăugate întregul cîştigase în măreţie.

— Sîcîitoare muncă, replică Beethoven. Eu nu sînt compozitor de opere, în orice caz nu cunosc vreun teatru din lumea asta pentru care aş fi dispus să mai scriu o operă. Dacă m-aş apuca să mai scriu una — dar una pe placul meu — publicul ar rupe-o la fugă; în opera mea n-ar descoperi nici urmă de arii, duete, terţele, nimic din lucrurile acelea cu care, în ziua de azi, ceilalţi îşi cîrpăcesc creaţia. Şi ceea ce aş scrie eu, nici un cîntăreţ nu s-ar încumeta să interpreteze, nici un auditoriu n-ar fi dispus să asculte! Cunosc cu toţii doar minciuna strălucitoare, prostia sclipitoare şi plictiseala siropoasă. Cel care ar realiza o adevărată dramă muzicală ar fi denunţat drept nebun — şi de fapt nebun ar fi dacă o asemenea creaţie n-ar păstra-o pentru sine ci s-ar aventura s-o prezinte publicului.

— Şi cum ar trebui să concepi lucrarea ca să izbuteşti o astfel de dramă muzicală, am întrebat cu aprindere?

— Întocmai ca Shakespeare, cînd şi-a scris piesele, sună răspunsul aproape violent.

Apoi Beethoven continuă:

— Cine ţine cu tot dinadinsul să recurgă la femei cu voci apte să interpreteze felurite fleacuri, în dorinţa de a avea parte de "bravo" şi de aplauze, ar face bine să devină croitor parizian — pentru cucoane — nu compozitor dramatic! În ceea ce mă priveşte, nu sînt făcut pentru asemenea hazuri. Ştiu prea bine ca oamenii "inteligenţi" socotesc că eu, în cel mai fericit caz, m-aş pricepe la muzica instrumentală, dar că într-ale muzicii vocale nu m-aş simţi în largul meu. Au dreptate de vreme ce prin muzică vocală ei înţeleg numai muzica de operă. Or, eu nu mă pot familiariza cu o astfel de

absurditate şi încă pe un asemenea temei! Cerul să mă ferească!

Ajunşi aici, mi-am îngăduit să-l întreb dacă el e convins cu adevărat, că după audierea *Adelaidei* sale, cineva ar cuteza să conteste atît de strălucitoarea sa vocaţie pentru muzica instrumentală?

— Deci *Adelaida,* răspunse după un răstimp, în final cu o seamă de lucruri mărunte care o fac să ajungă destul de repede în mîinile virtuozilor, servindu-le drept prilej pentru etalarea nemaipomenitei lor măiestrii! Dar de ce, oare, muzica vocală nu ar putea, tot atît de bine cît şi muzica instrumentală, să alcătuiască un mare gen, serios, care să fie tratat de către aceşti cântăreţi superficiali cu respectul pe care, din parte-mi, îl pretind orchestrei în faţa unei simfonii? Iată, de pildă, vocea bărbătească! Ea e instrumentul ce produce sunete mult mai frumoase şi mai nobile decît oricare dintre instrumentele orchestrei. N-ar fi cu putinţă utilizarea ei tot atît de independentă cît şi al acestora din urmă? Ce rezultate cu totul inedite s-ar putea atinge, procedînd astfel! Pentru ca tocmai prin natura sa cu totul specială, vocea omenească ar fi pusă în valoare şi stăpînită, în mod excepţional, iar multiplele combinaţii ar da roade neaşteptate. Instrumentele personifică glasurile primordiale ale creaţiunii şi ale naturii ceea ce exprimaţi dumneavoastră nu poate fi niciodată limpede definit şi statornicit. Pentru că dumneavoastră redaţi înseşi sentimentele primare, aşa cum au ţîşnit ele din haosul acelor îndepărtate începuturi — şi poate că încă nici omul nu exista ca să le poată găzdui în inima sa. Cu totul altfel stau lucrurile cu un anumit geniu al vocii omeneşti. Ea oglindeşte inima omului şi simţirea-i armonioasă, însingurată. Caracterul ei e prin urmare limitat, dar categoric şi desluşit. Împacă-se deci aceste două elemente, unească-se! Astfel se vor confrunta, nestrunite, sentimentele primare

rătăcitoare în infinit, reprezentate de instrumente, cu emoţiile clare, constante ale inimii omeneşti, tălmăcite de voce. Fuziunea acestor elemente va media, ca o binefacere, conflictul trăirilor primordiale, va croi torentului său o anumită albie, unică: iar inima omenească se va întări şi va spori fără oprelişti, încorporîndu-şi efectele primare, pentru a deveni aptă să sesizeze într-însa, fără greş, confuza presimţire de la începuturile începutului, preschimbată în scînteie divină!

Aici Beethoven se opri cîteva clipe, ca vlăguit. Apoi continuă cu un uşor oftat:

— Desigur, în tentativa de soluţionare a acestei probleme te izbeşti de unele neajunsuri; cîntecului îi sînt indispensabile cuvintele. Dar cine ar fi în stare să cuprindă poezia în cuvinte care să stea la temelia unei astfel de concordii a tuturor elementelor? În cazul acesta, creaţia poetică trebuie să se situeze pe planul al doilea, întrucît cuvintele sînt mult prea neputincioase. În curînd veţi avea la îndemînă o nouă compoziţie de-a mea. Ea vă va reaminti tot ce v-am împărtăşit acum. E vorba de o simfonie cu coruri. Vă fac atent asupra unui lucru: mi-a fost foarte greu să birui dificultăţile izvorîte din neputinţa artei poetice chemate să-mi slujească! În cele din urmă m-am hotărît să recurg la atît de frumosul imn al "Bucuriei" de Schiller al nostru. Poartă, neîndoios, un nobil şi înălţător mesaj pe care, de bună seamă, n-ar putea să-l redea nici un vers din lumea asta...

Pînă astăzi încă realizez anevoie întreaga fericire de care am avut parte atunci! Beethoven însuşi, prin explicaţiile sale, mi-a înlesnit înţelegerea deplină a ultimei sale uriaşe simfonii, abia terminată, dar necunoscută încă!

I-am mulţumit fierbinte pentru bunăvoinţa, fără îndoială neobişnuită, ce mi-o arătase. Şi nici nu mi-am strunit ameţitoarea surpriză pe care mi-o oferise îngăduindu-mi să arunc o privire asupra zămislirii unei lucrări din marea sa operă. Aveam

lacrimi în ochi. N-aş fi şovăit să îngenunchez în faţa lui...

Beethoven păru să observe tulburarea mea. Îmi aruncă o privire pe jumătate abătută, pe jumătate ironică şi-mi spuse:

— Mă puteţi apăra dacă vine vorba de noua mea lucrare... Luaţi aminte: "deştepţii" măi vor considera nebun. În orice caz, o vor striga în gura mare. Dar dumneavoastră, domnule R... vă daţi seama că nu sînt eu tocmai smintit, chiar dacă altminteri sînt destul de nefericit. Oamenii îmi pretind să scriu precum îşi imaginează ei că ar fi frumos şi bine. Uită însă că eu, un biet surd, sînt osîndit să trăiesc gîndurile care-mi aparţin doar mie. Că nu-mi stă în puteri să compun altfel decît simt. Că nu pot gîndi şi nu mă pot însufleţi frumuseţile lor. Iată nenorocirea mea — adăugă el cu amărăciune!

S-a ridicat, şi cu paşi repezi, mărunţi, a început să se agite prin odaie.

Emoţionat pînă-n adîncul sufletului am sărit şi eu în picioare. Tremuram. Mă simţeam incapabil să continui această convorbire prin semne şi prin scris. Şi mi-am dat seama că sosise clipa din care prezenţa mea îl putea indispune pe Maestru.

Orice cuvînt de recunoştinţă şi de rămas bun, oricît de simţit l-aş fi rostit, mi se părea searbăd. M-am mulţumit să-mi iau pălăria şi să mă apropii de Beethoven. Ştiam că poate citi din privirea mea tot ce se petrece cu mine.

Părea că mă înţelege.

— Vreţi să plecaţi? Veţi mai zăbovi la Viena?

Am răspuns, pe hîrtie, că întreprinzînd această călătorie nu visasem, altceva decît să-l cunosc pe el. Că de vreme ce îmi acordase privilegiul unei atît de neobişnuite primiri, mă socoteam mai mult decît un om fericit. Cu visul împlinit puteam să pornesc, chiar a doua zi, spre casă.

Surizînd, mi-a răspuns:

— În scrisoarea dumneavoastră mi-aţi povestit în ce fel v-ati procurat banii de drum! Ar trebui să rămîneţi la Viena — aici, marfa asta-i foarte căutată...

I-am explicat că eu, cu asemenea "marfă" isprăvisem şi că nu cunoşteam altceva care să merite un astfel de sacrificiu.

— Ei, asta se mai găseşte, replică el. Eu unul — bătrîn ţicnit ce sînt — ştiu că aş duce-o mai bine dacă m-aş apuca de galopuri. Aşa însă, scriind ce-am scris şi pînă azi, tot de mizerie voi avea parte... Mergeţi cu bine, continuă el, şi amintiţi-vă de mine. Consolaţi-vă, oricîte mizerii v-ar întîmpina, gîndindu-vă la mizeriile mele.

Mişcat, cu privirea înlăcrimată, voiam să-mi iau rămas bun, cînd Beethoven strigă:

— O clipă! Să n-o mai lungim cu englezul compozitor. Să vedem unde-i locul crucilor!

Luă partitura englezului şi, surîzînd, o parcurse dintr-o singură ochire; o împături din nou, cu grijă, o înveli într-o coală de hîrtie, luă o pană groasă şi aşternu o cruce cît toate zilele de-a curmezişul pachetului. Apoi, mi-l întinse cu următoarele cuvinte:

— Vă rog să predaţi acestui fericit, capodopera sa. E un măgar! Îl pizmuiesc, totuşi, pentru uriaşele sale urechi... Adio, scumpe domn! Gîndiţi-vă la mine cu drag!

Beethoven părăsi odaia.

AM IEŞIT înfiorat din cabinetul său, apoi din casă. La han am dat cu ochii de lacheul englezului: orînduia în diligenţă, grijuliu, geamantanele stăpînului. Aşadar, la rîndul său, îşi atinsese ţelul. Trebuie să recunosc că şi el dovedise multă îndărătnicie.

Grăbit, am urcat în camera mea, ca să-mi încep, de asemenea, pregătirile pentru drumul spre casă. Aveam de gînd să pornesc a doua zi, pe jos.

Nu m-am putut stăpîni cînd privirile mi-au căzut pe crucea de pe pachetul cu compoziţia englezului, izbucnind în hohote de rîs. Totuşi, crucea asta era o amintire de la Beethoven. N-o puteam lepăda în mîinile acelui demon afurisit al pelerinajului meu! M-am hotărît într-o clipită. Am desfăcut pachetul, mi-am căutat galopurile şi le-am înfăşurat în coala cu pricina. Apoi, am pus să i se predea englezului compoziţia, fără această "copertă", dar însoţind-o cu un bileţel în care îi relatam faptul că Beethoven îl invidia şi-i explicam că Maestrul nu ştie unde s-ar cuveni să pună vreo cruce.

Tocmai părăseam hanul cînd l-am zărit pe nefastul meu tovarăş urcîndu-se în diligenţă.

— Adio! îmi strigă. Mi-aţi făcut un mare serviciu. Sînt foarte mulţumit că l-am cunoscut pe domnul Beethoven. Nu veniţi cu mine în Italia?

— Ce căutaţi acolo? l-am întrebat.

— Vreau să-l cunosc pe domnul Rossini, e un foarte renumit compozitor!

— Noroc! i-am urat, îl cunosc pe Beethoven. Îmi ajunge pentru o viaţă.

Ne-am despărţit.

Am mai aruncat o privire arzătoare spre casa lui Beethoven apoi, cu sporul de putere şi de nobleţe din inima mea, m-am aşternut la drum, spre miază-noapte.

BEETHOVEN
(1870)

Această lucrare s-a tradus după:
Richard Wagner,
BEETHOVEN (1870)

În: R. Wagner, *Gesamelteschriiten und Dichtungen,*

voi. IX, apărut în Colecţia: "Goldene Klassiker-Bibliothek" (f. a.)

DACĂ tentativa de a desluşi în mod satisfăcător adevărata conexiune dintre un mare artist şi naţiunea căreia îi aparţine pare dificultoasă, obstacolele ivite în calea îndeplinirii unei atari misiuni — de către cineva mai exigent — sporesc indiscutabil din clipa în care nu se discută despre un poet sau artist plastic, ci despre un muzician.

În consideraţiile privitoare la cei dintîi s-a ţinut întotdeauna seama de faptul că sînt determinaţi, în primul rînd, de un anume specific naţional, de chipul în care ei percep evenimentele sau ipostazele lumii. Dacă în cazul poetului, limba în care scrie transpare drept factor dominant al viziunii căreia ţine să-i dea relief, atunci natura patriei şi poporului său (decisive pentru formele şi culorile prin mijlocirea cărora se exprimă artistul plastic) se vor reflecta pe retină — fără îndoială — cu o pregnanţă similară. Cu aceste elemente muzicianul nu are contingenţe, nici prin limbă, nici prin forme — sesizabile ochiului — care să configureze ţara şi poporul al căror fiu este. Se presupune, aşadar, că limbajul sunetelor ar reprezenta un bun al întregii umanităţi şi că melodia se constituie într-o rostire absolută prin intermediul căreia muzicianul se adresează tuturor inimilor. La o cercetare mai atentă constatăm, pe dată, că se poate lesne vorbi de o muzică germană, spre deosebire de una italiană; iar pentru înţelegerea acestei deosebiri trebuie să se ţină seama de un element fiziologic de natură etnogenetică şi anume, larga deschidere a italianului către cîntec, care l-a determinat să-şi cultive muzica, întocmai ca germanul ce a fost împins — datorită lacunelor din acest domeniu — către ţăranul unor inflexiuni proprii şi specifice. Cum însă această deosebire nu atinge deloc

substanţa limbajului sonor ci, dimpotrivă, orice melodie — fie de sorginte italiană, fie germană — este înţeleasă de o manieră identică, fapt care poate fi interpretat, înainte de toate, numai ca expresie a unui moment neesenţial, aşadar neexercitînd aceeaşi înrîurire hotărîtoare ca limba asupra poetului sau atributele fizionomice ale ţării sale asupra artistului plastic: pentru că şi aici, diferenţele superficiale pot fi identificate drept favoruri sau neglijenţe ale naturii, fără însă ca noi să le i acordăm vreo însemnătate în ceea ce priveşte conţinutul spiritual al organismului artistic. Trăsătura specifică, mulţumită căreia muzicianul este recunoscut ca aparţinînd naţiunii sale trebuie, în orice caz, să fie mai temeinic motivată decît aceea prin care stabilim că Goethe şi Schiller sînt germani, iar Rubens şi Rembrandt olandezi, deşi e necesar să acceptăm că, în definitiv, şi unii şi ceilalţi s-au născut dintr-o singură plămadă. O analiză mai aprofundată a acestei plămade s-ar cuveni să fie tot atît de ispititoare ca şi explorarea în adînc a fondului muzicii. Ceea ce pe calea tratării dialectice pînă acum se contura ca inaccesibil ar putea, dimpotrivă, să rezulte mai uşor din judecata noastră, în cazul în care ne asumăm, fără echivoc, misiunea de a investiga relaţia dintre marele muzician, al cărui centenar sîntem pe punctul de a-l sărbători, şi naţiunea germană care, pînă nu demult, a fost obligată să se supună unor atît de severe examene privind meritele ei.

Dacă mai întîi ne punem problema acestei relaţii într-o accepţie exterioară, atunci, de bună seamă, va fi greu să ne sustragem amăgirii iscate din complementarea aparenţelor. Dacă, oricum, e dificil să-ţi explici un poet (ne-a fost dat să auzim, din partea unui reputat istoric literar german, cele mai nechibzuite aserţiuni referitoare la traiectul geniului shakespearian), nu va fi cazul să ne mirăm nici atunci cînd vom întîlni aberaţii şi mai

gogonate, în clipa în care drept subiect va fi luat — în chip identic — un muzician de talia lui Beethoven. Cu mai multă certitudine avem posibilitatea de a privi evoluţia lui Goethe şi Schiller, întrucît din tot ce au dezvăluit deliberat, avem la îndemînă date limpezi: însă şi acestea ne relevă doar evoluţia culturii lor estetice, care mai degrabă le-a acompaniat decît le-a călăuzit creaţia artistică; despre substraturile reale ale acestei creaţii, şi anume, despre opţiunile lor în privinţa materialului poetic, aflăm, la drept vorbind, doar faptul că, în mod surprinzător, aici a operat mai mult hazardul decît intenţia,— totodată, o autentică propensiune către ritmurile de suprafaţa ale istoriei universale sau a poporului poate fi consemnată mai greu. Şi în ceea ce priveşte influenţa impresiilor de viaţă strict personale asupra selectării şi structurării materialului, în cazul acestor poeţi se impune cu necesitate să tragem concluzii doar cu mare circumspecţie, pentru a nu ne scăpa din vedere faptul că ele nu s-au manifestat nicicînd nemijlocit ci numai într-o modalitate indirectă, lucru care determină fragilitatea oricărui argument referitor la rolul acestora în configuraţia creaţiei artistice propriu-zise. Dimpotrivă, din cercetările noastre în direcţia amintită putem stabili cu siguranţă tocmai acest lucru, şi anume că un proces evolutiv perceptibil, într-un asemenea sens, putea fi caracteristic numai poeţilor noştri şi în primul rînd marilor poeţi din nobila perioadă a renaşterii germane.

Dar ce am putea deduce din scrisorile lui Beethoven care ni s-au păstrat ori din informaţiile atît de sărăcăcioase privitoare la întîmplări periferice ale vieţii lui sau chiar la interacţiunea trăirilor intime ale marelui compozitor, ori din raportul acestora cu compoziţiile şi desfăşurările perceptibile pe care le implică? Chiar dacă ne-am afla în posesia tuturor datelor posibile în acest context — ele mergînd pînă la exactitate şi

claritate microscopica — cu referire la anumite fenomene, ele tot nu ne-ar putea furniza nimic mai exact decît ceea ce ne oferă informaţia că Maestrul a conceput *Simfonia Eroica* iniţial ca un omagiu adus tînărului general Bonaparte, al cărui nume l-a aşternut pe coperta interioară, pe care însă ulterior l-a tăiat, aflînd că Bonaparte s-a încoronat ca împărat. Nici unul dintre poeţii noştri nu şi-a consemnat atît de fără echivoc, pe vreuna din operele sale de căpătîi, o anume înclinaţie; şi ce putem desprinde din această însemnare — confesiune pe şleau — tentaţi fiind să evaluăm una dintre cele mai copleşitoare creaţii muzicale? Ne stă, oare, în putinţă să explicăm cu ajutorul ei măcar o singură măsură a acestei partituri? Hazardarea la o asemenea explicaţie n-ar trebui să ne pară curată absurditate?

Cred că un lucru indubitabil pe care îl putem stabili în legătură cu *omul* Beethoven este faptul că — în cel mai bun caz — el se situează în acelaşi raport cu *muzicianul* Beethoven, ca generalul Bonaparte cu "Simfonia Eroica". Privit sub acest unghi de referinţă, marele compozitor trebuie să rămînă în permanenţă un mister desăvîrşit. Pentru a dezlega într-un fel acest dat, este neapărat necesar să batem drumuri cu totul diferite de calea pe care ar fi posibil să urmărim, cel puţin pînă la un anumit punct, creaţiile lui Goethe şi Schiller; dar şi acest punct se va estompa chiar din clipa în care creaţia va aluneca din conştient în inconştient, cu alte cuvinte atunci cînd poetul nu va mai determina forma estetică, ci ea va fi definită de viziunea sa ideatică absconsă. Însă tocmai această viziune profilează întreaga deosebire dintre poet şi muzician , iar pentru a parveni la oarecare clarificări în această direcţie, trebuie să ne aplecăm în prealabil asupra unei mai minuţioase examinări a problemei atinse.

Deosebirea amintită aici iese pe deplin la iveală în cazul artistului plastic: dacă pe acesta îl evocăm

alături de muzician, poetul se situează undeva la mijloc, între cei doi, în aşa fel încît creaţia sa conştientă înclină către artistul plastic, cîtă vreme pe tărîmul obscur al inconştientului se învecinează cu compozitorul. La Goethe, înclinarea conştientă spre pictură era atît de puternică încît, într-o etapă importantă a vieţii sale, se considera de-a dreptul ursit să o practice, şi, într-un anumit sens, el a privit creaţia sa poetică întotdeauna ca pe un fel de strădanie compensatoare pentru cariera ratată a unui pictor: el a fost un spirit ales, cu eul în întregime deschis către lumea elementelor plastice, expresive. Schiller a fost însă mult mai puternic atras de explorarea zonelor absconse ale conştiinţei — atît de depărtate de contemplaţie — a acelui "lucru de sine" din filosofia kantiană al cărei studiu l-a preocupat intens în epoca cea mai de seamă a împlinirii sale superioare. Punctul de continuă contingenţă a acestor spirite mari este situat exact acolo unde, venind din cele două extreme, poetul se întâlneşte cu conştiinţa sa de sine. Cei doi poeţi îşi dau întîlnire şi într-un fel de presimţire a esenţei muzicii; atît că la Schiller această presimţire s-a îngemănat cu o perspectivă mai profundă decît la Goethe, care sesiza — potrivit întregii sale orientări — mai mult aspectul agreabil, elementul plastic-simetric al muzicii, element graţie căruia arta muzicala îi prezintă, la rîndul ei, o analogie cu arhitectura. Schiller a înţeles mai adînc problema discutată aici (la această opinie a sa a subscris şi Goethe), ajungînd la concluzia că eposul se apropie de plastică, în vreme ce drama înclină spre muzică. Cu părerea noastră privitoare la cei doi poeţi coincide aşadar şi faptul că Schiller şi-a descoperit o fericită împlinire în drama propriu-zisă, pe cînd Goethe a vădit o neîndoielnică predilecţie pentru configurările epice.

Dar abia Schopenhauer a înţeles şi definit cu claritate filosofică poziţia muzicii în raport cu

celelalte arte frumoase, atribuindu-i însuşiri care diferă întru totul de arta plastică şi cea poetică. El porneşte de la nedumerirea iscată de faptul că despre muzică se vorbeşte într-o limbă lesne accesibilă fiecăruia, fără a fi necesară vreo mijlocire prin concepte, ea diferenţiindu-se astfel pe de-a întregul de poezie, al cărei unic material îl constituie noţiunile, prin facultatea lor de a putea fi utilizate spre ilustrarea ideii. După definiţia convingătoare dată de filosof, ideile de lume şi fenomenele ei principale — percepute în spirit platonician — constituie însuşi obiectul artelor frumoase; în timp ce poetul facilitează, pentru conştiinţa imaginativă, clarificarea acestor idei — recurgînd la noţiunile raţionale în sine, specifice artei sale, Schopenhauer crede a recunoaşte în muzică însăşi ideea de lume, întrucît, cine ar putea să şi-o explice integral prin concepte, ar prezenta — concomitent -o filosofie expozitivă a lumii. Dacă Schopenhauer ne propune această explicaţie ipotetică a muzicii, ea, de fapt, neputînd fi tălmăcită cu ajutorul conceptelor — ca un paradox — în schimb ne furnizează singurul material adecvat pentru ilustrarea continuă a autenticităţii lămuririlor sale cuprinzătoare de care însă nici el nu s-a apropiat mai mult, poate doar din pricină că profan fiind n-a fost suficient de orientat în ale muzicii şi, în afară de aceasta, cunoştinţele sale nu erau îndeajuns de temeinice pentru a-i înlesni înţelegerea compozitorului ale cărui creaţii abia dezvăluiseră omenirii cele mai profunde mistere ale acestei arte; pentru că tocmai Beethoven nu poate fi analizat în mod exhaustiv, dacă paradoxul referitor la cunoaşterea filosofică, propus de Schopenhauer, nu este descifrat şi soluţionat corect.

Prin utilizarea materialului pus la dispoziţia noastră de filosof, socot că procedez în modul cel mai corespunzător, referindu-mă în primul rînd la una din observaţiile în temeiul cărei Schopenhauer

nu vrea ca ideea ce s-a desprins din cunoaşterea relaţiei să fie considerată drept esenţa lucrurilor în sine, ci doar ca manifestare a caracterului obiectiv al acestora; prin urmare numai ca reprezentare a lor. "Şi nici chiar acest caracter — astfel continuă Schopenhauer — nu l-am putea înţelege daca nu ni s-ar dezvălui pe altă cale, cel puţin ca un presentiment vag desluşit. Această esenţă nu poate fi înţeleasă, aşadar, prin intermediul ideilor şi nicidecum prin simplă cunoaştere obiectivă; din această cauză ar rămîne în veci o enigmă, dacă n-am avea o cale de acces spre ea dintr-o cu totul altă direcţie. Numai dacă fiecare lucru de identificat este în acelaşi timp şi individ, şi prin acest fapt o parte a naturii, calea spre inferioritatea firii ii este deschisă în propria-i conştiinţă de sine, deci acolo unde el se manifestă în modul cel mai plenar, aşadar ca voinţă" *.(* "Lumea ca voinţă şi reprezentare", II, 415)

Adăugînd ceea ce Schopenhauer pretinde drept condiţie pentru pătrunderea ideii în conştiinţa noastră, adică "o preponderenţă temporară a intelectului asupra voinţei sau, judecînd dintr-un punct de vedere fiziologic, o puternică excitaţie a activităţii cerebrale intuitive, fără vreo inducţie a înclinaţiilor sau afectelor", rămîne doar să definim cu precizie concluziile care rezultă nemijlocit de aici şi anume: conştiinţa noastră ar prezenta două faţete — pe de o parte ea ar fi o conştiinţă a sinelui propriu, care este voinţa, pe de alta o conştiinţă a celorlalte lucruri şi ca atare, receptare expresă a lumii exterioare, perceperea obiectelor. "Cu cît una din feţele conştiinţei în întregul ei relevă mai mult, cu atît se ascunde cealaltă" **. (** Op. cît., 418)

Cumpănind mai atent aceste citate din opera de căpetenie a lui Schopenhauer trebuie, acum, să rezulte cu evidenţă că o concepţie muzicală nu poate avea nimic comun cu perceperea unei idei (întrucât aceasta este în mod absolut legată de cunoaşterea intuitiva a lumii) şi îşi poate avea

originea numai în acea latură a conştiinţei pe care Schopenhauer o desemnează ca fiind îndreptată către interior. Dacă aceasta, în avantajul intrării subiectului direct perceptibil în funcţiile sale (adică interpretarea ideilor), se retrage, temporar, cu totul, atunci — pe de altă parte — reiese că aptitudinea intelectului pentru înţelegerea caracterului lucrurilor poate fi explicată doar prin existenţa acestei laturi a conştiinţei orientată spre interior. Însă în cazul cînd această conştiinţă este conştiinţa eului propriu, adică a voinţei, trebuie să se presupună că înăbuşirea acestuia este indispensabilă pentru puritatea conştiinţei intuitive deschisă spre exterior; dar şi că esenţa lucrului în sine, insesizabilă pentru cunoaşterea intuitivă, ar putea fi cuprinsă numai de conştiinţa îndreptată spre interior, dacă ea ar parveni la capacitatea de a privi într-acolo, tot atît de limpede precum o realizează în afară aceea a cunoaşterii intuitive în asimilarea ideilor.

Şi pentru a putea înainta în continuare pe un asemenea făgaş, Schopenhauer ne indică direcţia justă prin ipoteza, puternic legată de aceasta, referitoare la fenomenul fiziologic al clarviziunii şi prin teoria sa asupra viselor, construită pe ipoteza amintită. Deoarece, dacă în cadrul acelui fenomen, conştiinţa orientată către interior ajunge la o efectivă clarviziune, aşadar la facultatea de a privi acolo unde conştiinţa noastră trează îndreptată spre lumină percepe — confuz — doar fondul adînc al stărilor voliţionale, atunci din această beznă răzbate sunetul, într-o receptare cu adevărat limpede, ca o manifestare expresă a voinţei. Aşa cum visul atestă fiece experienţă, alături de lumea intuită prin funcţiile creierului în stare de veghe se află o a doua lume, egală în claritate cu prima şi tot atît de expresivă, care, în nici un caz, nu poate exista ca obiect în afara noastră; aşadar ea trebuie adusă la reflectarea în conştiinţă printr-o funcţie a creierului dirijată spre interiorul ei, numai sub

formele proprii ale percepţiei pe care, aici, Schopenhauer le-a definit tocmai ca organ al visului. Însă o constatare nu mai puţin exactă este aceea că pentru conştiinţa noastră mai există — pe lîngă lumea ce i se înfăţişează cu învederare atît în starea de veghe cît şi în cea de vis — o alta, sesizabilă numai prin mijlocirea auzului, una care se manifestă prin sunet, deci o autentică lume a sonurilor alături de cea a luminii, despre ea putînd să afirmăm că se comportă faţă de a doua întocmai ca visul în raport cu starea de trezie: căci ne este tot atît de uşor perceptibilă ca şi cealaltă, deşi trebuie să stabilim că se deosebeşte pe de-a întregul de ea. Aşa cum lumea intuitivă a visului se poate constitui doar în urma unei activităţi specifice a creierului, tot astfel şi muzica trece pragul conştiinţei noastre numai datorită unor procese cerebrale similare; însă ea este tot atît de diferită de activitatea reglată prin vedere, ca şi acel organ al visului din creier, de funcţia cerebrală excitată în stare de luciditate prinl impresii venite din afară.

Pentru că activitatea acelui organ al visului nu poate fi stimulata prin impresii exterioare, în faţa cărora, acum, creierul este complet obturat, faptul acesta trebuie să se petreacă în chip procesual în intimitatea organismului, în conştiinţa noastră trează conturîndu-se numai prin senzaţii obscure. Dar printr-o asemenea viaţă lăuntrică ne înrudim direct cu întreaga natură, într-un fel făcînd deci parte din esenţa lucrurilor, aşa încît formele cunoaşterii exterioare, timpul şi spaţiul nu îşi mai găsesc nici o aplicare la viaţa interioară; de unde Schopenhauer trage concluzii atît de categorice privitoare la obîrşia viselor premonitorii sau a celor care detectează semne îndepărtate — visele fatidice — ba chiar la cazurile rare, extreme, ale apariţiei clarviziunii în stare de somnambulism. Din cele mai terifiante vise de acest fel ne trezim cu un ţipăt ce tălmăceşte formal voinţa înfricoşată

care, prin acel vaiet, răbufneşte cu siguranţă mai întîi în lumea tonurilor, manifestîndu-se aşadar în exterior. Dacă ne imaginăm acel ţipăt atenunîndu-şi treptat violenţa pînă la duioasa tînguire de dor şi ni-l reprezentăm ca element de bază al exteriorizării omeneşti ce se adresează auzului, şi dacă găsim că este expresia cea mai nemijlocită a voinţei, expresie care se îndreaptă cel mai repede şi mai fără de ocol în afară, atunci este cazul să ne miram mai puţin de limpezimea sa distinctă, decît de geneza unei arte care subliniază acest clement, deoarece, pe de altă parte, se invederează faptul că atît creaţia cît şi viziunea artistică se pot naşte numai din izolarea conştiinţei de inducţiile voinţei.

Pentru a explica acest miracol, mai întîi să ne reamintim remarca pătrunzătoare a filosofului nostru, evocată mai sus, anume că noi n-am înţelege nici măcar ideile care după natura lor sînt sesizabile doar prin intuiţie directa, adică obiectivă, dacă spre ele nu ni s-ar deschide şi o altă cale, altfel spus, conştiinţa nemediată de noi înşine, cale ce conduce la esenţa care constituie temeiul lucrurilor.

Numai prin această conştiinţă am devenit apţi să înţelegem substanţa intimă a lucrurilor situate în afara noastră şi anume, în aşa fel încît în ele recunoaştem aceeaşi esenţă care în conştiinţa despre noi înşine se vădeşte a fi propria noastră fiinţă. Orice iluzie în această privinţă a rezultat numai din viziunea unei lumi exterioare, pe care am perceput-o în strălucirea luminii, ca un lucru cu totul deosebit de noi: abia prin reflectarea ideilor, deci printr-o largă mediere, ajungem la următoarea treaptă, aceea a dezamăgirii, fapt datorită căruia acum nu mai distingem fiecare lucru în parte, izolat din punct de vedere spaţial şi temporal, ci caracterul lui în sine; iar acesta ni se adresează în chipul cel mai desluşit prin creaţiile de artă plastică, al cărei element specific îl constituie, de aceea, recursul la fulguraţia înşelătoare a lumii ce

se aşterne în faţa noastră, mulţumită luminii, drept conştiinţă a unui joc cu amintita strălucire, pentru dezvăluirea ideii pe care o îmbracă. Acesteia îi corespunde şi faptul că vederea obiectelor în sine ne lasă reci şi nepăsători, iar impulsuri ale afectelor se iscă abia din considerarea raporturilor dintre obiectele văzute şi voinţa noastră,— iată *de ce,* pe drept cuvînt, ca prim principiu estetic al acestei arte trebuie să fie socotit faptul că la interpretarea lucrărilor din domeniul plasticii se impune evitarea integrală a acelor raporturi cu voinţa noastră individuală, pentru ca, dimpotrivă, să pregătim pe seama privirii starea de linişte în care contemplarea nestînjenită a obiectului devine posibilă numai prin caracterul său intrinsec. Dar aici înrîurirea rămîne numai un atribut aparent al lucrurilor în a căror considerare ne cufundăm cînd intervin momentele contemplării estetice obiective. Această dispoziţie senină, pe lîngă plăcerea pură oferită de aparenţe, este şi una care ne-a fost pusă la îndemînă ca o exiguitate, mai ales pentru satisfacţia estetică — prin influenţa artei plastice ea transferîndu-se asupra tuturor celorlalte arte şi creînd, astfel, *conceptul de frumos,* aşa cum în limba noastră, în funcţie de rădăcina cuvîntului, el se află în limpede corelaţie cu aparenţa (ca obiect) şi cu privirea (ca subiect).

Conştiinţa care şi în contemplarea aparenţelor ne înlesneşte detectarea ideii manifestată în sine ar trebui, în cele din urmă, să se simtă datoare a exclama împreună cu Faust:

"Ce spectacol! Dar, vai, numai un spectacol! Unde să te cuprind, natură infinită?"

Acestei interogaţii vehemente îi răspunde, indubitabil, *muzica.* Aici, lumea exterioară ne vorbeşte cu neasemuită limpiditate, deoarece mulţumită auzului şi datorită efectului sonor ea ne comunică întru totul acelaşi lucru pe care i-l împărtăşim din adîncul nostru cel mai intim. Obiectul sunetului perceput se suprapune peste

subiectul sunetului emis: înţelegem, excluzînd orice intervenţie conceptuală, tot ceea ce ne spune strigătul de ajutor, de tînguire sau bucurie pe care îl receptăm şi răspundem imediat într-un mod corespunzător. Dacă strigătul lansat de noi — fie de jale, fie de încîntare — constituie cea mai nedisimulată afirmare a afectului voinţei, îl înţelegem incontestabil şi ca expresie a afectului care ne oferă, prin mijlocirea auzului, aceeaşi sonoritate; şi nu încape aici — ca în licărul luminii — nici iluzia că esenţa lumii exterioare nouă n-ar fi identică pe deplin cu a noastră, prin aceea că breşa realizată de văz se închide numaidecît.

Dacă reţinem modul cum din conştiinţa incomunicabilă a unităţii dintre fiinţa noastră intimă şi lumea înconjurătoare se naşte o artă, atunci, din capul locului se desprinde faptul că aceasta va trebui să se supună unor legi estetice total diferite de ale oricărei alte arte.

De altminteri, tuturor esteticienilor li s-a părut scandalos ca într-un element — după opinia lor strict patologic — să-şi aibă sorgintea o artă adevărată, iar autenticitatea i-au adjudecat-o numai din clipa în care realizările ei ni s-au oferit sub aparenţe reci, proprii configurărilor artelor plastice. Dar faptul ca acel concept fundamental al ei nu-l mai privim doar ca pe o idee de lume, ci îl receptăm în străfundul conştiinţei, am învăţat să-l recunoaştem de îndată şi cu rodnice rezultate prin Schopenhauer, iar această idee o înţelegem ca pe o revelare — fără ocol — a unităţii voinţei ce se dezvăluie cu necesitate conştiinţei noastre — şi pornind de la indivizibilitatea fiinţei umane — chiar ca o comunicare cu natura pe care, la rîndul ei, o percepem prin sonuri.

Credem că desluşirea esenţei muzicii ca artă o putem efectua în modul cel mai sigur — oricît ar fi de dificil — pe calea explorării creaţiei muzicianului inspirat. În numeroase privinţe aceasta trebuie să se diferenţieze fundamental de a

celorlalţi artişti. În legătură cu creaţia acestora din urmă sîntem siliţi să admitem că ea ar fi rezultat din contemplarea impersonală a obiectului, aşa cum ar trebui să se înfăţişeze privitorului, prin efectul operei de artă propuse. Dar un astfel de obiect, căruia el îi conferă atributele ideii prin mijlocirea contemplaţiei pure, muzicianului nici măcar nu i se prezintă, întrucît însăşi muzica lui se constituie în ideea de lume în care aceasta îşi enunţă, de-a dreptul, esenţa — cîtă vreme în cazul celorlalte arte ea se lămureşte numai sub auspiciile cunoaşterii.

Nu putem lua în considerare decît faptul că voinţa individuală redusă la tăcere în cazul artistului plastic, la muzician se relevă prin simplă intuiţie, ca o voinţă universală şi, trecînd peste orice proces contemplativ, se defineşte ca fiind conştientă de sine. De aici rezultă şi condiţia muzicianului care creează, atît de diferită de a plasticianului care elaborează; de asemenea şi efectul fundamental distinct al muzicii, în raport cu pictura. De o parte seninătate deplină, de cealaltă acută excitare a voinţei: fapt care nu spune decît că aici, voinţa individului ca atare influenţată de iluzia deosebirii de esenţa lucrurilor din afara lui abia acum se ridică deasupra limitei sale, privind obiectele în chip dezinteresat şi detaşat; în schimb, în cazul muzicianului, voinţa se simte pe dată unitară, dincolo de toate limitele individualităţii — pentru că mulţumită auzului i s-a deschis poarta peste pragul căreia lumea coboară într-însa, aşa cum şi ea păşeşte în lume. Această excepţională inundare a tuturor stavilelor contemplării, trebuie să producă — neapărat — în fiinţa muzicianului inspirat starea de extaz cu care nici o alta nu se poate asemui: acolo, voinţa se divulgă ca fiind în adevăr voinţă atotputernică — ea, în faţa intuiţiei, nu rămîne în rezervă — tăcută — ci se dă în vileag cu putere ca o conştientă idee de lume. Numai o singură condiţie poate să o depăşească pe a sa:

condiţia unui sfînt, şi anume pentru că aceasta dăinuie veşnic şi este de netulburat, pe cînd clarviziunea euforică a muzicianului alternează cu starea care revine în permanenţă — aceea a conştiinţei individuale — şi ea trebuie considerată cu atît mai de plîns, cu cît starea de însufleţire a înălţat-o deasupra tuturor barierelor individualităţii. Din această ultimă cauză a suferinţelor cu care este osîndit să plătească starea de vervă creatoare prin care ne desfată generos, muzicianul ar trebui să ni se înfăţişeze mult mai vrednic de înalt respect — în comparaţie cu alţi artişti — şi, poate, chiar îndreptăţit să fie venerat. Aceasta, deoarece arta lui se situează în aceeaşi relaţie cu toate celelalte arte, ca religia faţă de biserică.

Am văzut că dacă în celelalte arte voinţa pretinde să devină în întregime cunoaştere, în cazul muzicianului acest lucru este posibil numai pentru că el păstrează tăcerea în adîncă intimitate: este ca şi cum ar aştepta o veste izbăvitoare din afară, privitoare la el însuşi iar dacă aceasta nu îl satisface se transpune în starea de clarviziune datorită căreia se identifică — dincolo de limitele timpului şi spaţiului — cu lumea, interpretată ca o entitate. Ceea ce el a văzut aici e cu neputinţă să fie împărtăşit în vreo limbă; precum visul din somnul cel mai profund poate să se transfere în conştiinţa trează doar prin intermediul mesajului unui al doilea vis alegoric ce precede nemijlocit deşteptarea, tot astfel voinţa, pentru imaginea incomunicabilă a propriei perspective despre sine, îşi creează un al doilea organ emitent care, în vremea ce cu una din laturi este îndreptat spre viziunea sa interioară, cu cealaltă intră în contact cu lumea exterioară ce reapare concomitent cu trezirea, numai şi numai prin ecoul simpatetic din inflexiunea sonoră. El strigă; iar în replică se identifică din nou: în acest fel, strigătul şi replica

devin un joc al consolării şi, în cele din urmă, un joc fermecător cu sine însuşi.

Cîndva, într-o noapte de nesomn petrecută la Veneţia, am ieşit în balconul ferestrei ce se deschidea spre ,"Canal Grande": oraşul de basm al lagunelor se întindea în umbra din faţa mea asemenea unui vis toropitor. Din tăcerea fără tresăriri, la un moment dat s-a ridicat — ca o tînguire gravă şi voalată — glasul unui gondolier, tocmai atunci deşteptat din somn în gondola sa ,— îşi trimitea glasul în noapte la intervale regulate pînă cînd, de foarte departe, i-a răspuns acelaşi glas, rostogolindu-se în lungul canalului întunecat: am recunoscut fraza melodică, străveche şi tristă — căreia la timpul său i-au fost adaptate ştiutele versuri ale lui Tasso — frază care, fără doar şi poate, e tot atît de bătrînă ca şi canalele Veneţiei şi locuitorii ei. După pauze ceremonioase, dialogul — cu ecouri în depărtări — a prins viaţă părînd că fuzionează într-un unic acord armonic, pînă cînd unduirea lui din preajmă şi de aiurea s-a stins într-o blîndă armonie. Oare îmi putea spune o Veneţie încinsă de soarele amiezii şi împestriţată de forfota colorată a zilei că visul sonor al acestei nopţi nu mi-a adus-o infinit mai aproape şi mai adînc în conştiinţă?

Altădată am cutreierat pustietatea solemnă a unei văi de munte din Uri. Era ziua nămiaza mare — coboram de pe o pajişte alpină cînd un cioban şi-a repezit chiotul ascuţit al iodlerului deasupra văii scobite între munţi; de acolo i-a răspuns pe dată acelaşi pătrunzător chiot ciobănesc: în locul unde mă aflam, s-a amestecat şi ecoul grandioşilor pereţi de stîncă; în această adevărată întrecere răsuna cu voioşie întreaga vale de obicei tăcută şi gravă. Şi pruncul se trezeşte tot astfel din noaptea pîntecului matern, cu un ţipăt pofticios căruia îi răspunde alintul duios al mamei; aşa înţelege tînărul muncit de dor cîntul ademenitor al păsărilor din păduri, aşa vorbeşte tînguirea animalelor, a

văzduhului, vuietul de mînie al uraganului copleşind pe omul îngîndurat asupra căruia se înstăpîneşte starea de reverie cînd el percepe cu ajutorul auzului un lucru pe care văzul i l-a înfăţişat — în mod iluzoriu — drept o dispersiune şi anume faptul că esenţa sa lăuntrică este una şi aceeaşi cu substanţa interioară a tuturor lucrurilor percepute şi că doar prin această percepţie se cunoaşte esenţa lucrurilor din afara lui.

Starea de reverie în care se transferă efectele semnalate prin auzul simpatetic şi din care, ca o consecinţă, ni se deschide cealaltă lume de unde ne vorbeşte muzicianul, o recunoaştem de îndată din experienţa accesibilă fiecăruia, astfel că prin înrîurirea muzicii asupra noastră, vederea ni se va depotenţa în atare măsură încît nici cu ochii deschişi nu vom mai putea vedea intensiv. Acest lucru îl aflăm în orice sală audiind o piesă muzicală care ne impresionează cu adevărat şi unde, în faţa ochilor noştri se derulează ceva cu totul deconcertant şi foarte urît în sine, fapt care, oricum, dacă am privi intensiv ne-ar sustrage muzicii determinînd în noi chiar un sentiment al ridicolului — anume, afară de aspectul atît de trivial al publicului am avea de-a face cu mişcările mecanice ale interpreţilor, cu aparatul auxiliar al unei producţii orchestrale ce se agită foarte ciudat. Faptul că o asemenea imagine ce îl preocupă pe insul care nu e furat de muzică, iar pe cel robit de ea nu-l mai deranjează deloc, ne demonstrează clar că imaginea n-o percepem conştient, ci trecem cu ochii deschişi în dispoziţia care are similitudini esenţiale cu viziunile din stările de somnambulism. Iar în realitate este şi numai starea cînd devenim direct dependenţi de lumea muzicianului. Din această lume care, altfel, nu poate fi evocată prin nimic, muzicianul — prin, împletirea sunetelor sale — îşi întinde, oarecum, plasa deasupră-ne, sau stropeşte cu picurii miraculoşi ai sunetelor capacitatea noastră de percepţie în aşa fel încît,

pentru lumea din noi, o anulează ca printr-o vrajă. Dacă vrem să ne explicăm, într-un fel, procedeul său, vom putea să-l lămurim în mod fericit revenind la analogia cu acelaşi fenomen prin care — după strălucita ipoteză a lui Schopenhauer — visul celui mai adînc somn, smuls cu totul din conştiinţa trează, şi-l traduce ca pe acel vis alegoric, mai superficial, premergător deşteptării. Capacitatea de expresie, considerată în chip analog, pentru muzician se întinde de la strigătul de groază pînă la jocul consolator al eufoniei . Deoarece în utilizarea nuanţelor intermediare existente aici cu prisosinţă este determinat de propensiunea către comunicarea inteligibilă a celei mai profunde viziuni, el se apropie, ca şi celălalt vis — alegoric — de reprezentările raţiunii treze, prin care acesta năzuie mai întîi să reţină viziunea pentru sine.

Însă în această apropiere el atinge, ca moment extrem al comunicării sale, numai conceptul de timp, pe cînd cel de spaţiu îl păstrează sub un văl de nepătruns a cărui ridicare şterge pe dată urmele viziunii întrezărite, în vreme ce armonia sonurilor, pe care nu le încorporează nici spaţiul, nici timpul, rămîne elementul intrinsec al muzicii, compozitorul creator al lumii fenomenale treze, întinde totodată mîna spre înţelegere, prin succesiunea ritmică a comunicărilor sale, întocmai cum visul alegoric se îngemănează cu reprezentările obişnuite ale individului, astfel încît conştiinţa trează orientată spre lumea exterioară o poate reţine chiar dacă sesizează imediat şi marea deosebire dintre viziune şi desfăşurarea vieţii reale. Prin ordonarea ritmică a inflexiunilor sonore, muzicianul devine contingent cu lumea concretă, plastică, şi anume, datorită parităţii legilor după care mişcarea corpurilor vizibile se face înţeleasă intuiţiei noastre. Gestica umană ce tinde să se tălmăcească — în dans — printr-o mişcare sistematică expresiv variată pare, aşadar,

să fie prin ea ceea ce la rîndul lor sînt corpurile pentru lumina care, fără refracţia în ele, nu s-ar mai desluşi — cîtă vreme noi putem afirma că, în absenţa ritmului, muzica ar rămîne în câmpul apercepţiei. Tocmai în acest context, la punctul de interferenţă al plasticii cu armonia, se vădeşte desluşit — însă numai prin analogia cu visul — esenţa perceptibilă a muzicii şi anume ca o substanţă total diferită de a artei plastice aşa cum această artă trebuie să renunţe la gestul pe care îl poate circumscrie doar în spaţiu, să renunţe la mişcare în favoarea, suplinirii ei printr-o considerare reflexivă, muzica exprimă esenţa intimă a gestului cu atîta claritate încît ea, odată ce se înstăpîneşte asupra noastră, ne vlăguieşte chiar şi facultatea vederii pentru receptarea intensivă a gestului, în aşa fel încît în cele din urmă îl înţelegem fără a-l mai privi.

În privinţa raportului muzicii cu formele plastice ale lumii fenomenale, cît şi cu noţiunile deduse din lucruri, nu e posibil să se scoată la lumină nimic mai limpede decît ceea ce citim în pasajele respective din opera lui Schopenhauer şi de aceea ne vom asuma sarcina examinării lor, anume explorarea naturii muzicianului însuşi.

Dar mai întîî trebuie să zăbovim la o problemă importantă, în legătură cu judecata estetică asupra muzicii ca artă. Noi susţinem că din formele muzicii prin care aceasta pare a se ralia fenomenelor exterioare s-a desprins o pretenţie eronată şi absurdă referitoare la caracterul comunicărilor lor. După cum s-a mai menţionat, muzicii i-au fost transferate unele concepţii care provin din evaluarea artei plastice. Faptul că atare erori izbuteau să dureze îl putem atribui asemănării pregnante a artei muzicale cu latura conceptuală a lumii şi fenomenelor ei. În acest sens, arta muzicală a parcurs cu adevărat un proces evolutiv care a expus-o în aşa măsură unei false înţelegeri a naturii ei adevărate încît i s-au pretins

efecte asemănătoare cu ale lucrărilor de artă plastică — trezirea sentimentului de admiraţie pentru formele frumoase. Întrucît aici se strecoară o depreciere progresivă a judecăţii asupra artei plastice, se poate constata cu uşurinţă cît de înjosită a fost în felul acesta muzica, atunci cînd în fond i se cerea să-şi suprime esenţa specifică, pentru ca prin descoperirea laturii ei de suprafaţă să ne deştepte simţăminte de încîntare.

Creaţia muzicală, care ni se adresează numai prin faptul că stimulează cu cea mai mare limpezime conceptul general valabil al sentimentului abia desluşit în toate nuanţele imaginabile, poate fi discutată doar în funcţie de categoria sublimului, întrucît îndată ce ne pătrunde ea naşte cel mai înalt extaz al conştiinţei infinitului.

Dar ceea ce se instaurează în noi abia ca urmare a aprofundării procesului de percepere, cînd considerăm o operă de artă plastica, şi anume eliberarea intelectului de sub tutela voinţei, muzica declanşează spontan, la cea dinţii manifestare a sa, prin faptul că abstrage raţiunea de la toate preocupările legate de lumea exterioară — ca formă pură descătuşată de orice concreteţe — mijlocindu-ne, exclusiv, scrutarea eului nostru, lucru ce poate fi comparat cu o privire în esenţa tuturor lucrurilor. Prin urmare, sentinţele privitoare la muzică ar trebui să se bazeze pe cunoaşterea legităţilor conform cărora efectul apariţiei frumosului — care este şi acela al simplei apariţii a muzicii — ca şi efectul revelării caracterului ei intrinsec se realizează în modul cel mai nemijlocit prin acţiunea sublimului —, elementul caracteristic al unei muzici sterpe ar fi, dimpotrivă, acela de a se limita la jocul prismatic cu efectele întîiului său impact, menţinîndu-ne, astfel, mereu în cadrul relaţiilor prin care latura superficială a muzicii se adresează lumii imaginative.

În realitate, muzicii i-a fost hărăzită o dezvoltare continuă numai sub acest aspect, anume prin structura ritmică a construcţiei periodice care, pe de o parte, a determinat compararea ei cu arhitectura, pe de alta a facilitat privirea de ansamblu care s-o cuprindă; această privire de ansamblu — datorită amintitei false judecăţi — a expus-o analogiei cu arta plastică. Multă vreme, în conformitate cu opinia esteticienilor, unicul rezultat real şi îmbucurător al evoluţiei artei sunetelor a fost considerat faptul că aceste forme convenţionale îngăduiau jocul cu posibilităţile imense ale muzicii, astfel încît se evita efectul ei propriu-zis, adică manifestarea esenţei intime a tuturor lucrurilor, tot aşa cum se evită primejdia unei inundaţii. Meritul de a fi pătruns prin aceste forme convenţionale spre substanţa muzicii — astfel încît lumina interioară a vizionarului să poată fi răspîndită din noi în afară — şi de a fi dezvăluit semnificaţie lăuntrică a acestor forme i-a revenit marelui nostru Beethoven pe care, aşadar, trebuie să-l considerăm ca adevăratul prototip al muzicianului.

Dacă dorim — stăruind în analogia, deseori folosită şi pînă acum, între muzică şi vis alegoric — să ne închipuim modul cum se exprimă muzica în exterior, stimulată de o viziune internă, trebuie să admitem ca orgar propriu-zis, menit comunicării acestei viziuni, o facultate cerebrală (analogă organului visului) datorită căreia muzicianul percepe înainte de toate acel "în sine" lăuntric, inaccesibil cunoaşterii, cu alte cuvinte un ochi orientat spre interior care, îndreptîndu-se în afară, devine auz. Dacă vrem să ne imaginăm acea viziune lăuntrică a lumii percepută de el, în oglindirea sa cea mai fidelă, o putem face într-un mod apropiat de intuiţie ascultînd una din vestitele compoziţii de factură bisericească a lui Palestrina. Aici, ritmul poate fi sesizat numai prin alternanţa acordurilor, în timp ce fără ele n-ar putea exista

pentru sine ca o simetrică ordine cronologică; prin urmare, aici, cronologia se află în strînsă relaţie cu esenţa atemporală şi aspaţială a armoniei, astfel incit intervenţia legilor temporalităţii nu mai este necesară pentru înţelegerea unei astfel de muzici. Într-o asemenea lucrare, singura succesiune în timp se exprimă aproape, exclusiv în variaţiile delicate ale unei culori de bază care ne prezintă cele mai diverse tranziţii în reţinerea depărtatei ei înrudiri, fără ca în aceste modificări noi să putem percepe vreo conturare de linii. Dar, cum această culoare nu apare în spaţiu, obţinem aici o imagine aproape tot atît de atemporală cît şi aspaţială, o revelaţie pe de-a întregul spirituală, care naşte în noi o emoţie nespusă, fiindcă ne desluşeşte în conştiinţă, spontan, mai limpede decît orice alţi factori, esenţa cea mai intimă a religiei descătuşate de orice ficţiune conceptual dogmatică.

Dacă rememorăm o piesă de dans ori o frază simfonică orchestrală compusă pe un motiv coregrafic sau, în sfârşit, o operă propriu-zisă, vom surprinde fantezia noastră imeidat captivată de o dispunere regulată în revenirea perioadelor ritmice, datorită căreia capacitatea de pătrundere a melodiei se determină prin plasticitatea ei. Muzica realizată pe această cale a fost, pe drept cuvînt, calificată ca "profană", în opoziţie cu cea "religioasă". Asupra principiului ce prezidează la cultivarea acestei muzici m-am pronunţat destul de clar în altă parte{*}. — şi concep tendinţa acesteia numai în sensul amintit mai înainte, acela al analogiei cu visul alegoric şi, ca o consecinţă a lui, se pare că ochiul acum treaz al muzicianului rămîne fixat de fenomenele lumii înconjurătoare atîta timp cît elfi îi devin de îndată perceptibile sub aspectul esenţei lor intime. Legile exterioare după care această adeziune la mişcare se extinde, în sfîrşit, şi asupra fiecărui proces vital încărcat da emoţie devin legi ale ritmicii, mulţumită cărora el poate construi perioade de opoziţie şi reveniri.

Aşadar, cu cît aceste perioade sînt mai pătrunse de însuşi spiritul muzicii, cu atît mai puţin vor izbuti — ca repere arhitectonice — să devieze atenţia noastră de la efectele pure ale piesei muzicale. Dimpotrivă, aici, unde spiritul intrinsec al muzicii — în manifestarea sa specifică — se atenuează în favoarea periodicităţii cezurii ritmice, ne preocupă numai acea regularitate exterioară şi vom modera, în chip necesar, pretenţiile noastre faţă de muzica însăşi, cîtă vreme acum le raportăm mai cu seamă la acea periodicitate. Prin aceasta muzica abandonează condiţia inocenţei sale sublime, ea pierde puterea de a se izbăvi de păcatul apariţiei ei, adică nu mai este mesagera esenţei lucrurilor, ci ea însăşi va fi inclusă în amăgirea viziunii lucrurilor din afara noastră.

În privinţa acestei muzici există dorinţa de a se *vedea* ceva, iar facultatea de a privi devine astfel factor primordial — fapt pe care "Opera" îl demonstrează din plin: spectacolul, baletul etc. atrag şi fascinează, ceea ce stă mărturie suficientă pentru denaturarea muzicii propuse de această manieră.

AM DORI să clarificăm cele afirmate pînă aici în legătură cu evoluţia geniului beethovenian, printr-o privire mai apropiată şi luînd în considerare, în primul rînd, calea practică a desăvîrşirii stilului specific al Maestrului, pentru a renunţa la generalităţile cuprinse în expunerea noastră.

Disponibilităţile unui muzician pentru arta sa, vocaţia pentru aceasta, nu pot fi, de bună seamă, configurate altfel decît prin efectele mesajului său artistic în exterior. Modul în care se însufleţesc aptitudinile lui pentru introspecţie — acea clarviziune asupra celui mai profund vis al lumii — îl aflăm numai din momentul în care principiul său formator şi-a atins ţelul; căci pînă atunci el se

supune legilor care reglementează efectul impresiilor din afară asupra lui, iar pentru un muzician acestea derivă în primul rînd din compoziţiile maeştrilor timpului său. Din acest punct de vedere Beethoven ni se descoperă ca fiind prea puţin interesat de Operă, în vreme ce muzica bisericească a epocii l-a impresionat evident. Profesia de pianist, pe care a îmbrăţişat-o "ca să ajungă şi el ceva" ca muzician, l-a dus însă într-un contact strîns şi de durată cu compoziţiile pentru pian ale contemporanilor săi. În această ocurenţă, "Sonata" a devenit o formă-etalon. Se poate afirma că Beethoven a fost şi rămîne un compozitor de sonate, deoarece pentru cele mai multe şi excepţionale din compoziţiile sale instrumentale, forma iniţială a sonatei a constituit adevărata structură prin care el scruta imperiul sunetelor sau datorită căreia — ivindu-se din acest imperiu — ne-a îngăduit să-l înţelegem; în schimb, alte forme — anume acelea atît de diverse ale muzicii vocale — le-a atins numai în treacăt şi cu titlu experimental, în pofida extraordinarelor realizări din acest domeniu.

Forma sonatei s-a legitimat, autentificîndu-şi valoarea pentru toate timpurile, prin Emanuel Bach, Haydn şi Mozart. Aceasta a fost rezultanta unui compromis pe care l-au realizat spiritul muzical german cu cel italian.

Caracterul ei exterior a fost definit de tendinţa ce i-a marcat utilizarea: astfel, pianistul se prezenta cu sonata în faţa publicului pe care era silit să-l amuze cu dexteritatea sa şi totodată să-l delecteze ca muzician. Dar acesta nu mai era un Sebastian Bach care îşi reunea auditoriul în faţa orgii sau provoca la întreceri pe cunoscători şi colegi; pe inegalabilul maestru al fugii îl despărţea o prăpastie adîncă de cel care cultiva sonata. Aceasta din urmă îşi însuşea arta fugii ca mijloc de desăvîrşire a studiului muzicii, iar cît priveşte sonata, ea îi slujea numai întru perfecţionarea

măiestriei artistice; consecuţiile riguroase ale artei pure a contrapunctului cedau în faţa plăcerilor unei euritmii constante a cărei schemă, pentru a putea fi dezvoltată în maniera eufoniei italiene, părea să corespundă — ea singură — cerinţelor muzicii. În creaţia instrumentală a lui Haydn avem impresia că-l vedem pe demonul muzicii, încătuşat, jucîndu-se în faţa noastră cu naivitatea unuia născut moşneag.

Nu pe nedrept lucrările timpurii ale lui Beethoven sînt considerate ca izvorînd, parţial, din modelele haydniene, chiar perioadei mature a întruchipărilor geniului său i s-ar putea atribui înrudiri mai degrabă cu Haydn decît cu Mozart. În privinţa naturii ciudate a acestei înrudiri ne dumireşte un element surprinzător în conduita lui Beethoven raportată la Haydn, pe care el a refuzat să-l recunoască drept dascăl al lui — aşa cum a fost socotit — şi faţă de care şi-a permis, în trufia sa juvenilă, unele aprecieri ofensatoare. S-ar părea că el se simţea înrudit cu Haydn, ca unul născut bărbat cu unchiaşul copilăros. Dincolo de concordanţa formală cu dascălul său, demonul neînfrînat al muzicii lui interioare îl împingea spre afirmarea forţei proprii care, aidoma întregii comportări a uriaşului muzician, se putea exprima numai cu o neînţeleasă asprime. Referitor la întîlnirea sa din tinereţe cu Mozart, ni se dovedeşte faptul că Beethoven ar fi sărit de la pian, iritat — după ce executase, la invitaţia maestrului, o sonată — pentru ca mai apoi, spre a se dezvălui cu adevărat, să solicite permisiunea de a improviza liber; lucru pe care — aşa cum am aflat — l-a şi făcut, producînd asupra lui Mozart o impresie atît de puternică încît acesta ar fi declarat prietenilor săi: "Este un om care va avea ceva de spus acestei lumi!".

Astfel s-ar fi exprimat Mozart într-o vreme cînd el însuşi urca spre maturizarea geniului său — cu sentimentul deplin al propriei demnităţi şi

desăvârşiri — dar al cărui avînt a fost pînă atunci zădărnicit de neaşteptate recăderi în corsetul unei anevoioase cariere de muzician. Ştim că-şi privea moartea care se apropia — prea grăbită — cu amară conştiinţă, deoarece abia acum ajunsese să poată demonstra omenirii tot ceea ce era, de fapt, capabil să dea în muzică.

Spre deosebire de el, pe tînărul Beethoven îl vedem înfruntînd lumea înfrigurat, cu temperamentul său îndărătnic care, de-a lungul întregii vieţi l-a ţintuit într-o stare de independenţă aproape sălbatică: copleşitorul său sentiment de demnitate, pe care l-a trăit cu un curaj sfidător, i-a slujit întotdeauna drept pavăză în faţa pretenţiilor frivole ale unei societăţi avide doar de plăcerile muzicii. Împotriva insolenţei unui gust moleşitor, el era chemat să apere un tezaur de valori incomensurabile. În aceleaşi forme prin care muzica era osîndită să se manifeste numai ca o artă a divertismentului, el avea de revelat imaginea lumii interioare a sunetelor. Astfel, Beethoven ne înfăţişează pururea ipostaza unui posedat; prin el se certifică ceea ce afirmă Schopenhauer în legătură cu muzicianul: acesta împărtăşeşte cea mai elevantă înţelepciune într-o limbă pe care propria sa raţiune nu o înţelege.

"Raţiunea" artei sale el a întîlnit-o numai în spiritul care a desăvîrşit structura formală a eşafodajului exterior. I se părea o raţiune cam lipsită de consistenţă cea care i se adresa dintr-o structură arhitectonică — aşa cum a întîlnit-o şi la marii maeştri ai anilor săi de tinereţe: ei îşi vehiculau inspiraţia în cadrele acestui eşafodaj, cu banale repetiţii de fraze şi arabescuri, cu contraste perfect delimitate prin "tare" şi "domol", cu introduceri grave prelevate după norme constituite din atîtea şi atîtea măsuri, şi înaintînd prin portalul — neapărat necesar — al unui număr exact de reveniri, spre cadenţa finală zgomotoasă şi izbăvitoare.

Aceasta a fost raţiunea ce a plăsmuit aria de operă, a dictat înşiruirea lucrărilor scenice prin care Haydn şi-a legat geniul de numărul perlelor din cununa sa. Pentru că, odată cu compoziţiile lui Palestrina, a dispărut şi spiritul religios din biserică — iar de atunci, formalismul artificios al practicilor iezuite supune rigorilor contrareformei atît religia cît şi muzica. Astfel, acelaşi stil arhitectural iezuit care marchează ultimele două secole ascunde, pentru privitorul sensibil, nobila şi venerabila Romă,— astfel s-a efeminat şi s-a dulcegărit atît de glorioasa pictură italiană,— şi tot astfel s-a născut — sub auspicii identice — poezia "clasică" franceză, în ale cărei precepte mortificatoare putem detecta o evidentă analogie cu normele ce structurează aria de operă şi sonata.

Ştim că "spiritul german" — poate temut şi prea puţin iubit "dincolo de munţi" — a fost cel care pretutindeni — aşadar şi pe tărîmul artei — s-a împotrivit cu succes procesului de pervertire a spiritului european, proces dirijat cu deliberare. Dacă în alte spaţii spirituale i-am sărbătorit pe Lessing, Goethe, Schiller — şi nu numai pe ei — drept salvatorii noştri de la o atare prăbuşire, astăzi se cuvine să-l celebrăm pe Beethoven, întrucît prin el — muzicianul care s-a adresat tuturor popoarelor rostind cea mai curată dintre limbi — şi spiritul nostru a contribuit întrucîtva la izbăvirea spiritualităţii umane din starea de fatală degringoladă. Pentru că, ridicînd la altitudinea sublimei sale vocaţii muzica redusă la treapta unei activităţi menite numai să amuze, el ne-a deschis ferestra înţelegerii spre arta în care lumea se explică oricărei conştiinţe — atît de fără echivoc cum numai un fundamentat sistem filosofic o poate înfăţişa cugetătorului avizat. Şi numai aici rezidă temeiurile relaţiei dintre marele Beethoven şi naţiunea germană, relaţie pe care de astădată năzuim să ne-o desluşim şi din darurile vieţii şi creaţiei sale. În privinţa modului cum procedeul

artistic se raportează la constituirea noţiunilor raţionale, nimic nu ne poate oferi o explicaţie mai concludentă decît interpretarea fidelă a modalităţii căreia Beethoven i s-a conformat în evoluţia geniului său muzical. Ar fi fost un act rezultat din raţiune — dacă el ar fi transformat sau chiar dezarticulat cu bună ştiinţă formele exterioare, preexistente, ale muzicii; nu vom depista însă nici o urmă a acestuia. Fără doar şi poate, n-a existat niciodată vreun creator care să fi reflectat mai puţin decît Beethoven, asupra artei lui. Dimpotrivă, deja amintita impetuozitate a firii sale stă mărturie pentru chipul cum trăia el — cu sentimentul unei suferinţe personale — vraja sub care acele forme îi pironeau geniul, poate la fel de abrupt ca toate coerciţiile convenţiilor. Dar reacţia sa, în oglinda acestei trăiri, a constat numai în etalarea orgolioasă, liberă, de nestăvilit prin ceva — nici măcar prin acele forme — a geniului său interior. El n-a corupt niciodată, din principiu, vreunul din tiparele muzicii instrumentale anterioare lui; în ultimele sale sonate, cvartete, simfonii etc. se întîlneşte, neîndoielnic, aceeaşi structură ca şi în primele. Dar să comparăm între ele aceste creaţii. Oprindu-ne, de pildă, la *Simfonia a 8-a în Fa major* şi la *Simfonia a 2-a în Re major,* ne va uimi lumea cu desăvîrşire inedită care ne va întîmpina în cea dintîi — aproape în aceeaşi formă însă! Aici se vădeşte, încă o dată, o anumită particularitate a naturii germanului, atît de aptă să imprime fiecărei forme esenţa ei, remodelînd-o în interior şi ferind-o, în acest fel, de fatalitatea declasării ei exterioare. Iată de ce germanul zilelor noastre este mai reformator decît revoluţionar, astfel îşi conservă, în cele din urmă, şi pentru exteriorizarea substanţei sale intime, o bogăţie de forme ca a puţinor altor naţiuni. Francezului, acest adînc izvor interior i se pare gata să sece, din care cauză, el, neliniştit de forma exterioară a condiţiei sale în stat — ca şi în artă — consideră că e

necesar să se avînte pe dată la pulverizarea ei totală, convins fiind, întrucîtva, că noile aspecte, mai acceptabile, vor trebui să se plăsmuiască de la sine.

Astfel, într-un chip cu totul ciudat, răzvrătirea lui are întotdeauna ca obiect propria sa dispoziţie naturală care nu se desenează mai adînc decît şi-a găsit expresia în acel liminar complex neliniştitor. Dimpotrivă, în evoluţia sa, spiritului german nu i-a fost menit să pătimească ceva, creaţia noastră poetică medievală nutrindu-se din transpunerea poemelor cavalereşti franceze: profunzimea unui Wolfram von Eschenbach s-a întrupat din aceleaşi filoane care, în formele lor arhetipale, ni s-au păstrat numai ca simple rarităţi, eterne modele ale poeziei. În acest fel, noi am preluat forma clasică a culturii romane şi elene, ne-am dăltuit limba şi izvodit versurile după pilda lor, am ştiut să asimilăm viziunea anticilor — dar prin toate acestea făcînd să se rostească numai spiritul nostru specific. Tot aşa am izbutit să ne integrăm arta muzicală a italienilor, cu toate modalităţile ei, iar ceea ce am durat noi prin mijlocirea acesteia ni se înfăţişează astăzi în inefabilele creaţii ale geniului beethovenian.

Tentativa de a le explica ar constitui un act nechibzuit; pentru că evocîndu-le în succesiunea lor, vom sesiza cu claritate mereu sporită inserţia Geniului muzicii în toate formele artei muzicale. Ca şi cum în lucrările predecesorilor săi am vedea un tablou translucid, pictat la lumina zilei, iar în faţa noastră, aici — în desen şi culoare — o ispravă indiscutabil lipsită de orice şansă în confruntarea cu opera unui pictor autentic, ea rămînînd circumscrisă unei arte pe de-a-ntregul minore — şi de aceea o pseudorealizare artistică, pe drept cuvînt privită cu superioară rezervă de către cunoscători: ea servea ca podoabă în ocazii festive, la recepţii princiare, ca element distractiv pentru societatea celor înstăriţi şi a altora de

acelaşi soi, iar vituozul îşi etala iscusinţa artistică întocmai ca pe o luminiscenţă destinată iluminaţiei într-un prim-plan, în locul altuia, discret. Dar iată-l pe Beethoven transpunînd acest tablou în tăcerea nopţii, între lumea fenomenală şi profunditatea esenţei tuturor lucrurilor, din care acum el dirijează lumina vizionarului către fundalul imaginii: aici se revigorează în chip miraculos şi se iveşte o a doua lume despre care nici cea mai ilustră capodoperă a unui Rafael nu ne-ar putea oferi o cît de vagă idee.

Aici, forţa muzicianului nu poate fi exprimată altfel decît prin noţiunea de vrajă. În adevăr, ne inundă o stare de fascinaţie atunci cînd, cu prilejul audierii unei compoziţii beethoveniene (în părţile căreia, pretutindeni, luciditatea noastră deplină ar sesiza numai un fel de oportunitate tehnică întru organizarea formei) percepem o vivacitate stihială, un îndemn cînd delicat, cînd înfricoşător, un elan în care pulsează bucurie, dor, spaimă, tînguire şi încîntări — care, toate, par a se disloca doar din substraturile cele mai adînci ale propriului nostru eu. Aceasta, întrucît în configuraţia operei lui Beethoven momentul important pentru istoria artei este reprezentat de fiecare accident tehnic — prin care un artist, în scopul înţelegerii sale, abordează o conduita convenţională faţă de lumea din jurul său — accident pe care însă el îl ridică la semnificaţia unei erupţii spontane. Aşa cum am afirmat şi în altă parte, aici nu mai există nimic de prisos şi nici vreo îngrădire a melodiei, ci totul se converteşte în discurs melodic, fiecare măsură a acompaniamentului, fiecare notaţie ritmică, chiar fiecare pauză.

Deoarece este cu neputinţă să discutăm esenţa propriu-zisă a muzicii lui Beethoven, fără riscul de a fi pe dată fascinaţi, şi pentru că am încercat deja — cu sprijinul filosofului — să ne edificăm asupra adevăratei substanţe a muzicii (efort datorită căruia ni s-a desluşit îndeosebi creaţia beethoveniană),

omul Beethoven — dacă vom izbuti să ne distanţăm de Imposibil — ne va captiva necontenit, întocmai ca focarul fasciculelor de lumină ce se revarsă din lumea sa de miracol.

Dacă vom cerceta izvorul din care a dobîndit Beethoven această forţă sau, mai mult (ţinînd seama de faptul că taina înzestrării naturale trebuie să rămînă sub pecete şi că sîntem siliţi să acceptăm fără contestaţie existenţa ei), dacă luăm în considerare numai efectele acesteia, să încercăm a ne lămuri prin care anume particularităţi ale caracterului şi prin ce promoţium morale i-a fost posibilă marelui muzician focalizarea acelei forţe asupra impresionantului rezultat pe care-l reprezintă *fapta* sa artistică.

Am dedus că trebuie să excludem ipoteza oricărei cunoaşteri raţionale care să fi prezidat la întruparea impulsurilor sale artistice.

Dimpotrivă, ni se pare necesar să reţinem, exclusiv, vigoarea bărbătească a caracterului său; înrîurirea acesteia asupra evoluţiei geniului imanent al Maestrului ne-am propus s-o evaluăm.

Am făcut mai înainte o paralelă între Beethoven pe de o parte şi Haydn şi Mozart pe de alta. Dacă privim încă odată viaţa acestor doi bărbaţi — raportînd-o la a celui dintîi — vom surprinde jaloanele unei tranziţii de la Haydn la Beethoven prin Mozart, în direcţia determinărilor exterioare ale existenţei. Haydn a fost şi a rămas un slujitor aulic care, ca muzician, era obligat să-şi amuze stăpînii iubitori de splendori şi luxură; întreruperile temporare ale acestei îndeletniciri, ca de pildă vizitele sale la Londra, au modificat prea puţin maniera în care el îşi exercita vocaţia; pentru că şi acolo continua să fie numai artistul recomandat de personalităţi din înalta societate şi remunerat de acestea. Obedient şi devotat, şi-a păstrat pînă la adînci bătrîneţi pacea unui suflet voios şi binevoitor; numai ochii care ne privesc din portretul său sînt transfiguraţi de o blîndă

melancolie. În schimb, viaţa lui Mozart a fost o necontenită luptă pentru o existenţă sigură, cruţată de hărţuieli. Copil răsfăţat de jumătatea Europei, în adolescenţă n-a cunoscut nici una din satisfacţiile spre care năzuiau entuziasmele vîrstei, pentru ca trecînd pragul maturităţii să pornească, nefericit şi vlăguit, în întîmpinarea unei morţi timpurii. Slujba de pianist al unui puternic al zilei s-a prefăcut curînd într-o povară; încerca să se hrănească din sufragiile publicului larg, concertînd şi dînd lecţii de pian; întregul său cîştig modic l-a sacrificat dorinţei de a supravieţui. Dacă principele lui Haydn pretindea în permanenţă noi şi noi divertismente, Mozart, nu mai puţin, era zi de zi constrîns să producă noutăţi care să satisfacă toanele auditoriului; superficialitatea în concepţie şi execuţie — consecinţă inevitabilă a rutinei — devine un punct de referinţă fundamental în explicarea caracterului operei lor. Haydn şi-a compus capodoperele cu adevărat durabile abia la o vîrstă venerabilă şi ca privilegiat al unei existenţe tihnite, consolidată şi de o anumită faimă dobîndită în străinătate, circumstanţe de care Mozart nu s-a putut bucura niciodată: cele mai frumoase lucrări ale sale s-au născut între exuberanţa clipei inspirate şi teama de ceasul ce va să vină. Purta în cuget imaginea unei slujbe la o curte — cît mai substanţial retribuită — visînd-o mereu ca pe o punte către viaţa care să-i uşureze truda creatoare; ceea ce i-a refuzat împăratul i-a oferit un rege al Prusiei: Mozart a rămas însă fidel "Kaiserului său", fapt de pe urma căruia avea să se stingă în mizerie.

Dacă Beethoven şi-ar fi croit făgaşul vieţii după un calcul rece, raţional, acesta — ţinînd seama de cazul celor doi mari predecesori ai săi — nu l-ar fi putut conduce mai neabătut decît a făcut-o în realitate expresia frustă a caracterului său înnăscut. Este uimitoare constatarea că aici totul a fost decis de un instinct ferm al naturii, fapt oglindit cu

claritate în repulsia lui Beethoven pentru modul de viaţă al lui Haydn. O singură privire aruncată asupra tînărului muzician i-ar fi fost deajuns oricărui principe pentru a-l numi — fără a mai sta pe gînduri — capelmaistru al său. Mai ciudată se vădeşte însă complexitatea trăsăturilor de caracter în notele distinctive ale personalităţii sale, ce l-au ţinut departe de un destin ca al lui Mozart. Expus aidoma acestuia sărăciei, într-o societate în care preţ avea doar utilul, iar frumosul era plătit numai dacă satisfăcea nevoia de răzgîiere, grandoarea pierzîndu-se fără vreun ecou, Beethoven a considerat exclusă cu desăvîrşire ideea de a cuceri graţiile lumii recurgînd la armele frumosului. Constituţia sa fiziognomică trăda fără echivoc faptul că el echivala "frumuseţea" cu moliciunea; lumea fenomenală avea un acces limitat spre sinele său. Privirea-i aproape înfricoşător de pătrunzătoare a sesizat în jurul său numai dereglări împovărătoare pentru lumea din el, singurul raport cu lumea exterioară rămînînd grija de a se apăra de ingerinţele ei. Astfel, încordarea intelectuală a devenit expresia caracteristică a feţei; crisparea îndărătnică a nasului şi buzelor a rămas prinsă într-un desen tensionat ce nu se putea destinde niciodată în surîs ci numai în hohotul unui rîs sardonic.

În legătură cu spiritele alese, a trecut drept axiomă fiziologică aserţiunea că un creier voluminos trebuie să fie închis într-o ţeastă fină, subţire, ca pentru a-i înlesni cunoaşterea cît mai pregnantă a lucrurilor din afară; cu cîţiva ani în urmă am constatat însă — cu prilejul examinării rămăşiţelor sale pămînteşti — că soliditatea neobişnuită a întregului schelet era în concordanţă cu grosimea şi robusteţea ieşite din comun a oaselor craniene. Iată cum îi proteja natura un creier de o fineţe extraordinară, pentru ca în felul acesta să privească numai în interior şi să poată descifra, nestingherit, perspectiva acelei inimi mari

asupra lumii. O astfel de pavăză rezistentă înconjura şi ocrotea o lume intimă din cale afară de gingaşă, care, dacă ar fi fost lăsată în voia contactelor brutale cu circumstanţele exterioare, s-ar fi dizolvat şi pulverizat întocmai ca delicatul geniu mozartian — încărcat de lumină şi dragoste.

Să ne imaginăm, aşadar, această entitate scrutînd lumea de sub o carcasă atît de viguroasă şi dură! E cert că afectele volitive ale lui Beethoven n-ar fi putut condiţiona niciodată — sau numai confuz — concepţia sa asupra lumii înconjurătoare; ele erau prea tumultoase şi în acelaşi timp prea gingaşe pentru a putea zăbovi la vreunul din fenomenele pe lîngă care privirea sa trecea doar în fugă şi cu o anumită sfială sau, în sfîrşit, cu neîncrederea celui veşnic nemulţumit. Pe el nu-l apropia nimic de amăgirile efemere care şi pe Mozart au reuşit să-l ademenească din universul său intim spre desfătările periferice ale vieţii. Slăbiciunea juvenilă pentru plăcerile oferite de un mare oraş care pulsa de voioşie, pe Beethoven l-a atins foarte puţin; stimulii voinţei sale erau mult prea puternici spre a-i îngădui să descopere şi cea mai măruntă satisfacţie în vînzoleala pestriţă şi superficială a metropolei. Dacă de aici îşi trăgea seva îndeosebi înclinaţia lui la solitudine, în egală măsură se hrănea împătimirea pentru independenţă. Un instinct sigur — menit parcă să minuneze — l-a îndrumat fără greş, devenind motor principal şi însemn al caracterului său. Nici o cunoaştere raţională nu l-ar fi putut călăuzi mai drept decît forţa irefutabilă a acestui instinct. Iar factorii ce l-au definit pe Beethoven în mîndria cu care trata societatea, în disponibilităţile pentru singurătate, în aplicaţiile sale aproape grosiere şi-au spus cuvîntul şi pe marginea opţiunii lui privitoare la modul de viaţă.

În fond, şi Beethoven era silit să-şi asigure existenţa prin venitul ce rezulta de pe urma compoziţiilor. Precum nu-l îndemna ceva să

asigure condiţiilor sale de viaţă o tentă cît de cît agreabilă, tot aşa nimic nu-l putea convinge să lucreze în grabă, superficial şi nici să facă vreo concesie unui gust căruia ar fi avut putinţa să i se conformeze numai prin abdicarea întru servitute. Pe măsură ce pierdea, astfel, legătura cu lumea din afară, îşi îndrepta privirea cu tot mai acută luciditate spre lumea sa interioară; cu cît se simţea mai avizat în rostuirea bogăţiei lui lăuntrice, cu atît mai conştient îşi prezenta revendicările faţă de societate, pretinzînd celor ce-l proteguiau să nu-i mai retribuie compoziţiile, ci să vegheze mai cu seamă ca el să poată munci nestînjenit de lume şi dezinteresat. Lucru petrecut, cu adevărat, pentru întîia oară în viaţa unui muzician: cîteva personalităţi suspuse, binevoitoare, s-au obligat să-l ţină la adăpost de griji, în sensul independenţei pe care şi-o dorea. Mozart, ajuns la o identică răspîndire decisivă a vieţii, epuizat însă prematur, s-a prăbuşit. Această mare binefacere, chiar dacă a fost intermitentă, iar uneori a şi diminuat, a pus totuşi temeliile unei armonii caracteristice care mai apoi s-a materializat — luînd forme cîteodată surprinzătoare — în viaţa Maestrului. El se simţea un biruitor şi ştia că aparţine lumii numai în ipostaza sa de om liber; iar lumea trebuia să-l accepte aşa cum era! Cu protectorii lui de viţă aleasă se purta ca un despot şi nimic nu se putea obţine din parte-i decît în măsura în care — şi atunci cînd — era el dispus să cedeze.

Însă Beethoven se arăta concesiv numai în privinţa lucrurilor care îi puteau stîrni interesul: joaca vrăjitorului cu caleidoscopul lumii sale interioare... Pentru el, lumea din afară s-a estompat în întregime, nu pentru că vreo orbire ar fi şters-o de pe retina lui, ci fiindcă, în cele din urmă, surzenia a eliminat-o din toate preocupările sale. Auzul era unica facultate datorită căreia lumea exterioară putuse răzbate, supărător, pînă la el — pentru ochii lui ea pierise demult. Ce vedea

visătorul descîntat cînd cutreiera străzile Vienei care se răsfăţau în culori, cu privirea pironită drept înainte şi însufleţit numai de starea de veghe a universului sonor ce trăia în fiinţa sa?

Apariţia şi accentuarea surzeniei l-au torturat fără milă, scufundîndu-l în unda unei adînci melancolii; în legătură cu surzenia totală şi anume cu pierderea oricărei posibilităţi de a mai audia concerte, n-a ajuns pîna la noi ecoul nici unei tînguieli; doar întreţinerea relaţiilor sociale a devenit mai anevoioasă, acestea neprezentînd însă vreo importanţă deosebită pentru el şi evitîndu-le din ce în ce mai rezolut.

Un muzician surd! — Poate fi conceput un pictor lipsit de vedere?

Dar pe vizionarul orb îl cunoaştem. Acum, muzicianul cu auzul pierdut îi semăna lui Tiresias căruia lumea fenomenală i s-a interzis, osîndit fiind, drept urmare, să perceapă temeiul tuturor fenomenelor cu ochiul lăuntric; netulburat de tumultul vieţii, Beethoven asculta doar armoniile eului său, adresîndu-se lumii care nu mai avea nimic a-i împărtăşi, din profunditatea acestuia. Astfel s-a eliberat Geniul de toate avatarurile situate în afară de sineşi, dăinuind doar în sine şi pentru sine. Ce miracol i s-ar fi revelat omului care l-ar fi privit pe Beethoven, cu ochii lui Tiresias: o întreagă lume colindînd printre oameni — acel Sine al lumii sub înfăţişarea unui om!

Astfel a fulgerat lumină ochiul interior al muzicianului. Acum şi-a oprit el privirea şi asupra fenomenelor care, iluminate de strălucirea sa funciară, i s-au destăinuit din nou prin magice reflexii. Şi numai acum i s-a împărtăşit, iar, esenţa lucrurilor, relevîndu-i-se în lumina calmă a frumuseţii. Acum a înţeles el pădurea, rîul şi pajiştea, eterul albastru, mulţimea voioasă şi perechea de îndrăgostiţi, norii călători şi ciripitul din codri, clocotul furtunii şi deliciile tăcerii mîntuitoare. Şi astfel a pătruns viziunea şi forţa

modelatoare această seninătate de miraj care prin el — cel dintîi — a devenit proprie muzicii. Pîna şi jalea ce-şi implică atît de specific mozaicul sonurilor se alină în surîs: lumea îşi redobîndeşte neprihănirea copilăriei. Ascultînd *Simfonia pastorală,* cui i-ar fi dat să nu audă şi promisiunea izbăvitoare: "Astăzi veţi fi cu mine în paradis!"

Acum a sporit puterea creatoare a Inefabilului, a Transparenţei dintotdeauna şi a Increatului care, prin aceasta, şi-au încorporat experienţa cea mai nemijlocită a Inteligibilului. Bucuria desprinsă din exercitatea acestei puteri se dizolvă în umor; întregul calvar al existenţei se frînge în imensa plăcere a jocului cu puterea; Brahma, creatorul lumilor, rîde de el însuşi recunoscînd mistificarea din eul său; inocenţa recîştigată se joacă glumind cu ghimpele păcatului expiat, conştiinţa dezrobită face haz de chinurile îndurate.

Niciodată vreuna din artele lumii n-a mai creat opere atît de luminoase ca *Simfoniile în La major* şi *Fa major,* îngemănate cu toate celelalte lucrări din perioada zeiască a surzeniei depline a Maestrului. Înrîurirea acestora asupra auditoriului se concretizează tocmai în conştiinţa eliberării de orice vinovăţie, ca o refracţie posterioară a sentimentului paradisului pierdut cu care ne reîntoarcem în lumea fenomenală. Aceste compoziţii minunate par a predica regretul şi penitenţa, în sensul profund al revelaţiei divine.

Aici îşi găseşte aplicaţia numai conceptul estetic al sublimului, întrucît reflexele serenităţii traversează spontan frumosul, copleşind orice sentiment de satisfacţie. Şi toate împotrivirile raţiunii, vanitoasă în cunoaştere, se prăbuşesc îndată ce au întîlnit vraja înfrîngerii întregii noastre naturi; cunoaşterea sa refugiază gonind împreună cu recunoaşterea erorilor sale, iar cu nemărginita bucurie a acestei recunoaşteri scoatem din adîncurile fiinţei noastre un chiot înalt de fericire, deşi mina auditoriului — mărturie a

fascinației care-l robește — divulgă uimirea pricinuită de incapacitatea privirii și gîndirii în fața acestei lumi atît de veridice.

În atenția lumii, ce ar mai fi putut să stăruie din esența umană a geniului rupt de lume? Și ce anume ar mai fi fost în stare să descopere la el ochiul omului de rînd? Fără îndoială, numai lucruri echivoce pe care în suși compozitorul — în relațiile sale confuze cu lumea — le răstălmăcea, ținînd sema de faptul că naiva lui generozitate îl situa într-o continuă contradicție cu propria-i conștiință — realitate în privința căreia la un compromis armonios ar fi putut ajunge numai pe tărîmul sublim al artei. Fiindcă pe măsură ce rațiunea sa căuta să cuprindă lumea, sufletul se simțea împăcat, în primul rînd mulțumită concepțiilor optimiste, așa cum fusese el educat — în spiritul umanitarismului exaltat al secolului trecut — orientîndu-l spre acceptarea lumii burgheze religioase. El lupta împotriva îndoielilor din cuget care, din zona experiențelor de viață îl împingeau spre confruntarea cu justețea acestei doctrine — și lupta înarmat cu argumente extrase din parimiile religioase fundamentale. Eul său îi spunea: iubirea este Dumnezeu; astfel a decretat și Beethoven: "Dumnezeu este iubirea!" Numai acele aspecte ale dogmelor pe care poeții noștri le atingeau cu oarecare emfază se bucurau de sufragiul său; deși *Faust* îl captiva cu putere și fără încetare, Klopstock și alți cîțiva cîntăreti anoști ai umanismului i se păreau cu osebire demni de venerație. Morala sa era impregnată de cel mai strașnic radicalism burghez; atmosfera frivolă îl făcea să spumege. Beethoven, străin de orice năzuință spre lux și econom — ba, deseori scrupulos pînă la avariție în gospodărirea cîștigului — se exprima, întocmai ca în această trăsătură, și în moralitatea lui de severă extracție religioasă, cu instinctul prin a cărui vigoare el a reușit să apere ceea ce considera expresie supremă a nobleței, și

anume libertatea geniului său primejduită de influenţa mutilantă a lumii care-l înconjura.

El a trăit la Viena şi a cunoscut numai Viena, fapt care spune deajuns.

Austriacul, care după extirparea oricăror urme ale protestantismului german a fost crescut la şcoala iezuiţilor Romei, şi-a pierdut pînă şi accentul corect al limbii materne — limbă pe care acum îi era dat s-o audă "agrementată" cu modul de rostire a numelor clasice din antichitate, aşadar alunecînd spre forme negermane, neolatinizate. Austriacului, spiritul germanic, structura şi moravurile germane i-au fost interpretate după litera unor manuale de provenienţă spaniolă şi italiană; pe fundalul unei istorii plăsmuite, al unei ştiinţe falsificate şi religiei contrafăcute o populaţie dăruită de la natură cu bună dispoziţie, cu veselie expansivă, a fost orientată spre scepticismul menit să îngroape îndeobşte ataşamentul faţă de real şi autentic, ca şi fobia pentru constrîngeri — ele denunţîndu-i-se drept uşurătate.

Prin urmare, acesta a fost şi spiritul care slujit de călăuză pe calea către singura artă ce se cultiva în Austria — muzica — un mod de instruire şi, cu adevărat, o tendinţă degradantă în privinţa căreia, ceva mai înainte, ne-am şi împărtăşit aprecierile. Am văzut cum anume s-a apărat Beethoven împotriva acestei tendinţe, prin copleşitoarele înzestrări ale fiinţei sale, şi ni s-a relevat aceeaşi forţă ce acţiona întru respingerea oricărei alunecări spre un mod de viaţă sau viziune superficială asupra existenţei spirituale. Catolic prin botez şi educaţie, el a trăit cu convingere întregul spirit al protestantismului german. Iar acesta, la rîndul său, i-a jalonat şi drumul creaţiei artistice pe care va întîlni şi singurul părtaş al artei lui, în faţa căruia se va înclina cu respect profund şi pe care îl va putea asimila ca pe revelaţia celei mai adînci taine a propriului său eu. Dacă Haydn a fost considerat

drept indrumătorul adolescentului, marele Sebastian Bach a devenit mentorul trăirilor artistice dezlănţuite atît de impetuos în fiinţa bărbatului.

În cugetul lui Beethoven, capodoperele lui Bach treceau drept biblia unei credinţe. Citea într-însa şi citind uita lumea sonurilor care acum îi era interzisă. Aici sta scris Sesamul tainei cu rădăcini în visul său cel mai adînc pe care, cîndva, cantorul nevoiaş din Leipzig îl dăltuise în sineşi, ca simbol etern al unei alte lumi, înnoite. Aici se desenau, încîlcite, aceleaşi linii enigmatice şi se împleteau în chip miraculos aceleaşi semne în care marele Albrecht Dürer descifrase necunoscutele lumii şi făpturilor ei învăluite în lumină — era cartea magică a necromantului care înlesneşte macrocosmosului să se proiecteze asupra microcosmosului.

Tot ce putea să identifice numai un ochi al spiritului germanic, şi doar o astfel de ureche avea putinţa să audă, izvora din intuiţiile sale ascunse şi îl incita la protestul vehement adresat oricărei expresii a lumii din afară care i s-ar fi impus — iată ce citea acum Beethoven limpede, explicit, în cartea sacră a lui, sfinţindu-se şi pe sine.

Dar, acest sfînt — confruntat cu lumea — cum ar fi putut să se raporteze la propria-i sfinţenie, dacă în realitate era hărăzit "să rostească cel mai temeinic adevăr, însă într-o limbă pe care raţiunea nu va izbuti s-o tălmăcească"? Relaţiile sale cu lumea nu trebuia să exprime doar starea celui trezit dintr-un somn greu, muncit de dorinţa de a-şi aminti visul care, acolo, în tainiţele subconştientului îl făcuse fericit? O stare asemănătoare putem presupune că încearcă monahul preacucernic, atunci cînd determinat de o esenţială necesitate vitală se îndreaptă din nou, prin mijlocirea vreunei forme de apropiere, către rosturile vieţii comune. Numai că acest mucenic descoperă fără greş, chiar în mizeria vieţii, calea

ispăşirii unei existenţe păcătoase, iar în suportarea cu resemnare a acesteia îmbrăţişează cu entuziasm modalităţile mîntuirii.

În schimb, acel sfînt iluminat concepe sensul pocăinţei doar ca pe o cazně, purtîndu-şi păcatele aidoma unui martir care se flagelează. Greşeala celui optimist se răzbună, acum, prin înteţirea suferinţelor sale şi un spor de susceptibilitate faţa de ele. Orice atitudine de nepăsare, fiecare întrupare a egoismului sau neîndurării — de care el se izbeşte neîncetat, la tot pasul — îl revoltă aidoma coruperii de neînţeles a bunătăţii omeneşti, originare — bunătate, la care, în convingerile sale, el ţine cu nestrămutare. Astfel, mereu şi mereu se prăbuşeşte din paradisul armoniei lăuntrice pînă în infernul unei abominabile existenţe haotice pe care, în cele din urmă, numai el — artistul — reuşeşte s-o cumpănească în chip ideal.

Dacă ne-am imagina tabloul unei zile din viaţa sfîntului nostru, atunci oricare din minunatele compoziţii ale Maestrului ne-ar oferi cea mai veridică replică la aceasta, în vreme ce noi — pentru a nu fi tîrîţi în greşeală ar trebui să zăbovim tot timpul numai la procedeul prin care putem să aplicăm, analogic, fenomenele onirice la geneza muzicii ca artă (fără a identifica, însă, procedeul cu reveria în sine).

Prin urmare, pentru a ilustra o zi din viaţa lui Beethoven — din intimitatea trăirilor sale — alegem marele Cvartet în *do diez minor:* ceea ce numai anevoie am realiza cu prilejul audierii acestuia, obligaţi fiind să renunţăm la comparaţii explicite — receptînd doar revelaţii nemijlocite dintr-o altă lume — ni se facilitează, totuşi, pînă la un anumit grad, dacă evocăm compoziţia doar din amintire. Însă chiar astfel procedînd, animarea eboşelor mai apropiate şi diferenţiate ale imaginii va trebui s-o încredinţăm fanteziei cititorului, venindu-i în ajutor numai prin recursul la o schemă generală.

Amplul *Adagio* introductiv, poate cea mai melancolică stare care a fost împărtăşită vreodată printr-o adiţiune de sunete, ar putea fi asemuită cu trezirea în zorii zilei care "în lunga ei alunecare nu va împlini nici o dorinţă, nici una!" Însă în acelaşi timp este şi o rugă de căinţă, o consfătuire cu Dumnezeu întru credinţa în binele de veci. Ochiului răsfrînt spre lăuntruri i se relevă, şi acolo, imaginea consolatoare ce numai lui i se divulgă (*Allegro,* 6/8) şi în care se naşte jindul pentru joaca nostalgică şi graţioasă cu sine: vedenia se desprinde din pînza unei gingaşe amintiri. Pare, astfel, că Maestrul (cu acel scurt *Allegro moderato* tranzitoriu), conştient de arta lui, trece la profesarea îndeletnicirii sale vrăjitoreşti; forţa revitalizată a acestei magii — proprii lui — *(Andante,* 2/4) o exercită acum pentru captivarea unei făpturi fermecătoare şi spre necontenita desfătare în faţa ei — mărturie fericită a inocenţei imanente — printr-o continuă şi nemaivăzută deviere a refracţiei luminii nemuritoare, căreia îi îngăduie să se abată asupra acelei făpturi. Considerăm că, aici, pe fericitul absorbit de propria-i fericire îl putem surprinde îndreptîndu-şi privirile străluminate spre lumea exterioară *(Presto,* 2/2): şi iat-o, din nou, înfăţişîndu-i-se întocmai ca în *Simfonia pastorală;* totul se aureolează înseninat de fericirea lui interioară; s-ar părea că ascultă însuşi ecoul fenomenelor ce se vîntură sub ochii săi, inefabil şi, totodată, dezlănţuit într-un dans ritmat. El priveşte viaţa şi sugerează ideea că meditează (un scurt *Adagio,* 3/4) la posibilitatea de a-i cînta acestei vieţi, îndemnînd-o să danseze: meditaţie fugară dar mohorîta, ca şi cum s-ar scufunda în adîncul de vis al sufletului său. O singură ochire i-a redezvăluit miezul lumii: el se deşteaptă şi atinge strunele — urmează un dans cum nimănui nu i-a mai fost menit să audă *(Allegro finale).* Este însuşi dansul lumii: nesaţiu sălbatic, dureroasă tînguire,

încîntările iubirii şi fericirea supremă, dezolare şi furie, voluptate şi chin; tresăriri ca de fulgere, furtuni rostogolindu-şi tunetul: iar deasupra tuturor, titanul muzicii care le înfrînge şi le subjugă pe toate, conducîndu-le apoi, mîndru şi sigur de sine, din trîmbe pînă-n vîrtejuri şi hăuri — îşi rîde de el insuşi, pentru că pe seama sa această vrăjitorie n-a reprezentat, totuşi, decît o joacă! Şi, iată, noaptea îi face un semn... Rostul zilei a fost împlinit.

Pentru a defini personalitatea lui Beethoven, este cu neputinţă să contempli numai omul, fără a-l include totodată în judecăţi şi pe uluitorul muzician.

Am putut determina faptul că năzuinţele instinctuale ale vieţii sale se contopeau cu tendinţa emancipării artei pe care o slujea; aşa cum el nu putea să fie un lacheu al luxului, şi muzica sa trebuia să se descotorosească de toate implicaţiile subordonării faţă de vreun gust superficial. Despre modul în care credinţa sa optimistă, împinsă pînă la pietate, mergea mînă în mînă cu impulsul — necondiţionat — de a lărgi sfera artei sale, avem atestarea de supremă candoare în *Simfonia a IX-a* cu coruri, lucrare a cărei geneză se impune a fi investigată mai îndeaproape; aceasta, pentru a excepta admirabila corelaţie între tendinţele de bază ale firii sfîntului nostru.

Acelaşi imbold care îndruma gîndul lui Beethoven spre alcătuirea imaginii omului bun îl călăuzea şi în redactarea discursului muzical despre acesta. Discurs care şi-a pierdut puritatea prin folosirea lui de către muzicienii artificioşi şi căruia el ţinea să-i restituie inocenţa neviciată. Să ne reamintim melodia operei italiene din secolul trecut, pentru a ne putea da seama în ce amplă măsură această ciudat de importantă nălucire a sunetelor ţinea pasul cu moda şi slujea numai ţelurilor ei: printr-însa şi prin utilizarea ce i s-a dat, muzica a fost atît de profund degradată încît

gusturile lascive îi pretindeau fără contenire doar noutatea; deoarece o melodie de ieri, astăzi se refuza audiţiei. Însă la început, din asemenea melodii trăia şi muzica noastră instrumentală; aservirea ei scopurilor unei vieţi sociale lipsite de nobleţe am discutat-o mai înainte.

Aici a intervenit însă Haydn care n-a ezitat să se orienteze către asperităţile jocului popular ale cărui arii — deseori lesne de recunoscut — le-a împrumutat din dansurile ţărăneşti maghiare ce i-au stat la îndemînă; prin aceasta el s-a cantonat la o joasă altitudine, într-o sferă puternic marcată de un anumit specific local, îngust. Dar care era sfera de unde trebuia sa fie desprinsă melodia nefalsificată, menită să poarte însemnele distincţiei şi veşniciei? Pentru că şi această melodie haydniană extrasă din dansul ţărănesc tenta mai degrabă ca o bizarerie picantă — dar în nici un caz ca una din ipostazele creaţiei artistice care să dăinuie peste vreme. Era însă cu neputinţă ca ea să fie detaşată din zonele mai înalte ale societăţii noastre, întrucît acolo stăpînea concepţia melodică a cîntăreţilor de operă şi balerinilor scenei, răzgâiată, înflorată şi împovărată cu toate păcatele. Beethoven însuşi a păşit pe drumul lui Haydn; însă el n-a mai tălmăcit melodiile dansului folcloric ca pe nişte divertismente hărăzite saloanelor aristocratice, ci le-a dat o expresie ideală chiar pentru popor. Fie că era vorba de o veche melodie franceză sau scoţiană, fie de una rusească în care identifica mult visata generozitate a nevinovăţiei, el îi consacra toată arta sa, în chip de ofrandă. Cu un dans unguresc (în fraza finală a *Simfoniei în La major)* el cînta întregii naturi, astfel încît cel care ar fi avut şansa s-o zărească dansînd, ar fi rămas încredinţat că sub privirile sale se naşte — într-o fantastică învolburare — un nou corp ceresc.

Omul Beethoven trebuia să descopere arhetipul inocenţei, acel ideal "om bun" în care credea, pentru a-l cununa cu al său "Dumnezeu este

iubirea". Poate că în *Simfonia Eroica* îl recunoaştem pe Maestru angajat pe acest făgaş: tema de o uimitoare simplitate din ultimul pasaj al acesteia pare să-i folosească drept coloană de susţinere şi schelă; dar ceea ce construieşte el pe acest tipar, ca un melos captivant, se înrudeşte încă prea evident cu sentimentalul "Cantabile" mozartian pe care Beethoven l-a cultivat şi l-a extins într-o manieră cu totul neobişnuită pentru a-l mai putea considera drept o cucerire în sensul la care ne referim noi. Semne mai distincte se vădesc în revărsarea de bucurie din fraza finală a *Simfoniei în do-minor,* unde melodia simplă de marş, care se desfăşoară aproape exclusiv pe tonică şi dominantă, în scala naturală a cornilor şi trompetelor, seducîndu-ne prin marea sa naivitate, cu atît mai mult cu cît acum simfonia precedentă ni se înfăţişează numai ca o palpitantă pregătire a acesteia — aidoma norilor, ba vălătuciţi de furtună, ba vînturaţi de adieri uşoare, şi care îngăduie să se străvadă razele dogoritoare ale soarelui. Însă, totodată (introducem această aparentă deviere de la subiect întrucît ea are o importantă legătură cu obiectul analizei noastre), aceasta *Simfonie în do minor* ne reţine atenţia prin aceea că ea oglindeşte una din excepţionalele soluţii ale Maestrului, în care impetuozitatea dureros agitată, ca tonalitate iniţială, se avîntă pe treptele consolării şi înălţării pînă la erupţia bucuriei ce îşi însumează, conştient, biruinţa. Aici, patosul liric aproape pătrunde pe tărîmul unui dramatism ideal — într-un sens mai limpede conturat — şi, întocmai cum ar fi posibil să treacă drept îndoielnic faptul că pe această cale concepţia muzicală n-ar putea fi perturbată în puritatea ei, deoarece ar trebui să conducă la includerea unor reprezentări care, luate ca atare, par întru totul străine de spiritul muzicii — tot aşa nu este de nesocotit că aici, Maestrul n-a fost nicidecum indus de vreo aberantă speculaţie estetică, ci numai

de un instinct perfect, iscat chiar din domeniul propriu muzicii.

Acest instinct, după cum am arătat la începutul ultimei analize, se conjugă cu strădiuinţa de a salva sau, poate, de a redobîndi pe seama conştiinţei credinţa în bunătatea primordială a naturii umane — în pofida tuturor impedimentelor ce decurg din experienţa de viaţă şi care ţin de simple aparenţe. Convingerile Maestrului, aproape fără excepţie născute din spiritul acelei sublime serenităţi, se întrupează — aşa cum am aflat mai sus — îndeosebi în perioada de fericită însingurare ce pare a-l fi îndepărtat cu desăvîrşire de lumea suferinţei, după instalarea surzeniei totale. Poate că nu este cazul să avansăm presupuneri privitoare la umbrirea acelei împăcări interioare, înjghebîndu-le în atmosfera mohorîtă ce reapare în unele — cardinale însă — concepte ale lui Beethoven, deoarece, imaginîndu-ne că artistul ar putea crea şi în alte circumstanţe decît într-o stare de profundă linişte lăuntrică, am greşi cu siguranţă. Starea de suflet care îşi găseşte expresia într-o concepţie trebuie, de aceea, să aparţină însăşi ideii de lume pe care artistul o cuprinde şi o explicitează în opera de artă. Dar, întrucît noi am considerat ca realitate indubitabilă faptul că în muzică se relevă ideea de lume în sine, muzicianul care creează se subsumează integral mai cu seamă acestei idei, iar ceea ce el împărtăşeşte nu reprezintă concepţia sa despre lume, ci lumea însăşi în care alternează durerea şi bucuria, binele şi răul. Chiar îndoielile conştiente ale *omului* Beethoven erau conţinute în această lume, astfel că ele ni se adresează din fiinţa sa, nemijlocit, şi nicidecum ca obiect al reflecţiei — el interpretează lumea, să zicem, ca în *Simfonia a IX-a-,* unde, ce-i drept, primele pasaje proiectează ideea de lume în cea mai înfricoşătoare lumină a sa. Pe de altă parte — lucru ce nu poate fi ignorat — chiar în această compoziţie se manifestă voinţa deliberat sintetizantă a creatorului ei;

întîlnim, aici, expresia directă a ei şi acestei crispări — o disperare ce după fiecare alunecare în acalmie reînvie — el îi aruncă, poate, cu ţipătul de spaimă al celui ce se deşteaptă dintr-un coşmar îngrozitor, cuvintele aievea rostite şi al căror înţeles ideal nu este decît: "Şi, *totuşi,* omul este bun!"

S-a născut demult — nu numai în sfera criticii, dar şi în a celor animaţi de sentimente naive, nepărtinitoare — imaginea Maestrului care, aici, pare să cadă în afara teritoriului muzicii, evadînd parcă din cercul magic trasat de el însuşi, pentru ca în acest fel să poată face apel la forţa unor reprezentări cu desăvîrşire diferite de concepţia muzicală. În realitate, acest nemaiauzit procedeu artistic seamănă cu trezirea bruscă dintr-un vis; dar în acelaşi timp, simţim influenţa benefică a deşteptării asupra celui pe care visul l-a înfricoşat peste măsură; pentru că nicicînd mai înainte vreun muzician nu ne-a înlesnit să trăim cu atîta infinită înfiorare, chinurile lui mii. Astfel s-a petrecut, în adevăr, un salt al deznădejdii cu care Maestrul de o divină candoare, stăpînit numai de vraja sa, a răzbătut într-un nou univers al luminii, din ale cărui spaţii a înflorit, pentru el, îndelung căutata, zeieşte fermecătoarea şi inocenta melodie a omului.

Tot astfel, în voinţa organizatoare amintită adineauri, care îl condusese la această melodie, îl vedem pe Maestrul necontenit integrat în muzica-idee a lumii, pentru că în realitate, la răsunetul glasului omenesc, nu sensul cuvîntului ne cucereşte, ci însuşi caracterul acelui glas. De asemenea, de acum înainte nu ne preocupă nici gîndurile proiectate în versurile lui Schiller, ci timbrul familiar al coralului la rostirile căruia ne simţim ispitiţi să participăm noi înşine prin viu grai — întocmai cum se petrec lucrurile cu ,"Pasiunile", aceste mari compoziţii ale lui Sebastian Bach. Reiese cu evidenţă faptul că

îndeosebi la melodia directoare, textul lui Schiller este postpus, ba chiar cu talent deficitar; pentru că şi numai prin sine, executată doar de orchestră, linia melodică îşi desfăşoară în faţa noastră întreaga amploare şi ne copleşeşte cu o înduioşare fără nume pentru paradisul dobîndit.

Niciodată marea artă n-a realizat o creaţie mai simplă decît această compoziţie a cărei candoare copilărească pare să adie cu fiori de sfinţenie — atunci cînd se face auzită mai întîi tema şoptită constant, la unison, de başii orchestrei de coarde. Ea devine acum *cantus firmus,* coralul unei noi comunităţi în jurul căruia — ca în cazul coralului bisericesc al lui Sebastian Bach — se grupează contrapunctic vocile armonioase: nimic nu seamănă cu gingaşa intimitate pe care toate vocile adăugate o animă în melodia originară a acestei atît de pure inocenţe — pînă cînd fiecare ornament şi toate splendorile abundenţei de sentimente se contopesc prin ea şi în ea, aidoma unei lumi ce respiră în jurul dogmei celei mai neprihănite iubiri revelate în sfîrşit.

Îmbrăţişînd cu privirea pasul ascensional pe care — din punctul de vedere al istoriei artelor — muzica l-a întreprins prin Beethoven, putem desemna fără ezitare, acest pas, drept marele beneficiu născut dintr-o capacitate care, înainte vreme, era contestabilă: în temeiul acestei capacităţi, muzica a depăşit cu mult teritoriul frumosului estetic, trecînd în sfera sublimului absolut unde se eliberează de orice îngrădire datorită vreunor forme tradiţionale ori convenţionale — aceasta în virtutea fuziunii depline şi însufleţirii formelor amintite, în spiritul prim al muzicii. Iar acest profit se arată neîncetat fiecărui suflet omenesc mulţumită caracterului conferit de Beet-hoven formei de bază a întregii muzici — *melodia* — caracter cu ajutorul căruia este recucerită acum simplitatea supremă a naturii, ca un şipot din care melodia — oricînd şi de cîte

ori este necesar — se primeneşte şi se nutreşte pînă la extrema şi cea mai fertilă diversitate. Fapt pe care îl putem formula printr-un singur concept, inteligibil pentru toţi: melodia pe care Beethoven a emancipat-o, eliberînd-o de sub tutela modei şi gustului versatil, a fost ridicată pînă la constante autentic omeneşti, valabile în veci. Creaţia lui Beethoven va fi înţeleasă în toate timpurile, pe cînd cunoaşterea muzicii precursorilor săi ne-o vor înlesni, în bună parte, numai interpretările consemnate într-o istorie a artelor.

Dar, calea pe care Beethoven a realizat înnobilarea de o decisivă importanţă a melodiei, mai învederează şi un alt progres, anume semnificaţia nouă de care a beneficiat *muzica vocală* în relaţia ei cu muzica instrumentală pură. Este semnificaţia ce a rămas străină muzicii vocale şi instrumentale neomogene de mai înainte. Aceasta în trecut am întîlnit-o cu precădere în lucrările de factură bisericească şi putem, pentru moment, s-o considerăm fără ezitări o muzică vocală denaturată, în măsura în care orchestra a jucat numai rolul de a amplifica sau acompania *canto*-ul. Compoziţiile bisericeşti ale marelui Sebastian Bach pot fi înţelese doar cu ajutorul corului, atît că aici, el este tratat cu libertatea şi mobilitatea specifice orchestrei instrumentale, acestea su-gerînd de la sine implicarea ansamblului de instrumente în consolidarea şi amplificarea celuilalt. Alături de această îngemănare descoperim apoi — paralel cu declasarea din ce în ce mai pronunţată a spiritului muzicii ecleziastice — împletirea *canto*-ului operei italiene cu acompaniamentul orchestrei — după maniera îndrăgită în diferite epoci. Lui Beethoven i-a fost hărăzit să recurgă la amalgamul artistic reprezentat de aceste combinaţii exclusiv în sensul unei orchestre de capacitate sporită. Cu marea sa *Missa solemnis* ne aflăm în faţa unei creaţii pur simfonice, expresie a celui mai autentic

spirit beethovenian. Aici, vocile sînt tratate asemenea unor instrumente, aşa cum Schopenhauer voia să le ştie numaidecît adjudecate lor; noi nu percepem textul, nici în aceste grandioase compoziţii cu caracter religios, în semnificaţia sa noţională, el slujind, în înţelesul creaţiei artistice muzicale, doar ca material pentru rostirea cîntecului; numai astfel se explică faptul că nu aduce prejudicii sensibilităţii noastre, deoarece nu evocă, defel, reprezentări ale raţiunii, ci ne impresionează — lucru ce derivă şi din natura sa religioasă — numai cu amprenta unor formule de credinţă binecunoscute.

Un dat experimental — anume că muzica nu pierde nimic din caracterul ei fundamental atunci cînd i se subordonează şi texte foarte diferite — ne relevă, pe de altă parte, şi raportul ei cu arta poetică, denunţînd o corelaţie pe deplin iluzorie: se confirmă, astfel, că în împrejurarea cînd în cadrul unei lucrări muzicale intervine şi glasul omenesc, nu se receptează gîndirea poetului, pe care mai ales în cazul coralelor nu-l auzim nici măcar articulat inteligibil ci, din versuri, înregistrăm eventual doar ceea ce au impulsionat ele în compozite ca ecou muzical, ca translaţie înspre muzică. De aceea, perspectiva unei asocieri între muzică şi poezie conduce în permanenţă la o anumită desconsiderare a acesteia din urmă, astfel încît de mirare e numai faptul că pînă şi marii poeţi germani pun în discuţie sau chiar încearcă neîncetat să realizeze fuziunea dintre cele două arte. În aceste diligente ei s-au lăsat vădit călăuziţi de efectele muzicii de operă: şi, fără îndoială, aceasta părea să fie domeniul în care se putea găsi soluţia problemei. E posibil că aşteptările literatorilor noştri s-au orientat, pe de o parte, mai mult spre delimitarea formală a structurii muzicii, pe de alta, poate în mod deosebit, către reflecţii incantatorii, profund stimulatoare ale acesteia, rămînînd însă mereu evident că ei puteau gîndi

numai la utilitatea uriaşelor mijloace auxiliare ce li se ofereau aici, pentru a conferi intenţiei poetice atît o expresie mai corespunzătoare, cît şi una mai riguros penetrantă. Ei socoteau, poate, că muzica le-ar face lesne acest oficiu, dacă în locul subiectului şi textului trivial al operei i-ar corela o concepţie poetică judicios elaborată. Ceea ce i-a reţinut întotdeauna de la încercări serioase în această direcţie, a fost, probabil, o întrebare neclară, dar pusă cu temei: poezia, ca atare, în acţiunea ei conniventă cu muzica, mai este cu adevărat luată în considerare? Reflectînd pe îndelete, era cu neputinţă să le scape faptul că într-o operă, în afară de muzică, atenţia este solicitată numai de întîmplările din spaţiul scenei, nu însă şi de ideaţia poetică menită să le traducă, şi că opera, în realitate, antrenează alternativ auzul şi văzul. Dar că nici unul din cele două mijloace de receptare nu poate procura o desăvîrşită satisfacţie estetică se explică, neîndoios, prin faptul că — aşa cum am mai discutat — muzica de operă nu se află în acord cu unica stare de reculegere adecvată melosului în sine, în care văzul îşi pierde din acuitate într-o atare măsură încît ochiul nu mai percepe lucrurile cu obişnuita forţă de cuprindere; în schimb, trebuie să constatăm că aici, doar superficial impresionaţi de muzică — mai degrabă stîrniţi decît copleşiţi de ea — pretindem să şi *vedem,* însă în nici un caz să gîndim ceva; căci pentru aceasta, tocmai prin opoziţia ce o reprezintă ispita divertismentului, datorită apetenţei pentru distracţia facilă care în fond încearcă numai se împotrivească plictisului, am fost privat de această capacitate.

Mulţumită consideraţiilor anterioare ne-am familiarizat îndeajuns cu natura de excepţie a lui Beethoven, pentru a-l înţelege imediat pe Maestru în atitudinea sa faţă de operă, atunci cînd refuza în modul cel mai rezolut să compună pe un libret minor. Balet, costumaţie, foc de artificii, deşănţate

intrigi amoroase... Ideea de a scrie muzică pentru aşa ceva, el o respingea cu oroare! Muzica sa trebuie să filtreze o întreagă acţiune generoasă, înflăcărată. Unde era poetul care să-i poată de braţul într-un astfel de scop? O singură experienţă încercată l-a confruntat cu o situaţie dramatică — una care, cel puţin, nu avea implicaţiile futile atît de detestate şi care, pe lîngă aceasta, prin celebrarea fidelităţii feminine, se înscria în convingerile umanitare ce-l călăuzeau pe Maestru. Şi, totuşi, subiectul acestei opere includea atîtea elemente străine, neasimilabile muzicii, încît, de fapt, numai marea Uvertură la *"Leonore"* ne destăinue ci adevărat modul în care ţinea Beethoven să fie înţeleasă drama. Cine va putea să asculte această impresionantă compoziţie fără să fie pătruns de încredinţarea că muzica înglobează şi cea mai desăvîrşită dramă? Ce este oare fabulaţia introdusă de textul operei *Leonora,* dacă nu o depreciere aproape dezagreabilă a dramei trăite în uvertură, aducînd cu un anost comentariu explicativ al lui Gervinus la o scenă din Shakespeare? Această constatare, care se impune fiecărei simţiri, ne poate conduce la o cunoaştere pe deplin limpede, dacă ne întoarcem la explicaţia filosofică a muzicii în sine.

Muzica — artă ce nu reprezintă ideile conţinute în fenomenele lumii, dar care, în schimb, constituie ea însăşi o idee şi anume una ce îşi apropriază lumea — include de la sine drama, întrucît aceasta exprimă unica idee de lume adecvată muzicii. Drama se înalţă deasupra tuturor barierelor artei poetice, întocmai precum muzica depăşeşte limitele tuturor artelor, dar mai cu seamă ale artei plastice, datorită faptului că ascendentul ei rezidă în sublim. Aşa cum drama nu zugrăveşte caracterele omeneşti, ci le înlesneşte să se dezvăluie ele însele, o creaţie muzicală ne înfăţişează, în motivele sale, specificul întregii fenomenologii — în sine — a lumii. Mişcarea,

modelarea şi transfigurarea acestor motive nu numai că se înrudesc, prin analogie, cu drama, ci drama, reprezentînd ideea, poate fi înţeleasă cu adevărat şi în întregime cristalizată doar prin motivele muzicale ce se mişcă, se modelează şi se transfigurează astfel! Prin urmare, dacă dorim să identificăm în muzică aptitudinea apriorică a omului pentru configurarea dramei în general, nu ne este permis a ne înşela. Întocmai cum noi ne durăm o lume a fenomenelor aplicînd legile spaţiului şi timpului, care în creierul nostru sînt aprioric prefigurate, tot astfel ar fi sugerată această modelare — la rîndul ei conştientă — a ideii de lume în dramă, prin normele intime ale muzicii care în cugetul autorului dramatic se impun inconştient, aidoma legilor cauzalităţii de asemenea aplicate pentru apercepţia lumii fenomenale; iată ideea vagă care i-a stăpînit pe marii noştri poeţi şi, poate, prin mijlocirea acesteia ei au enunţat şi cauzele enigmatice ale neputinţei de a-l explica pe Shakespeare în temeiul altor ipoteze. În adevăr, acest uriaş dramaturg n-a putut fi înţeles prin nici un fel de analogie cu vreun poet, pricină din care orice judecată estetică asupra sa a rămas încă total nefondată. Dramele sale se înfăţişează asemenea unei veridice fresce a lumii: acolo, în structurarea ideii, este insesizabilă intermedierea artistică şi, îndeosebi, nu este demonstrabilă, critic, astfel că, privite fiind cu uluire, ca producte ale unui geniu supra-mundan, pentru poeţii noştri ele au devenit aproape un fel de miracole ale naturii — studiu ce poate uşura descoperirea legilor zămislirii lor.

Altitudinea la care se situa Shakespeare, deasupra poetului propriu-zis, reiese din extraordinara veracitate a reprezentărilor sale — deseori proiectate cu asprime — ca de pildă în scena conflictului dintre Brutus şi Cassius (în *Iulius Caesar),* unde poetul e tratat ca un ins de-a dreptul sărac cu duhul; în schimb, pe presupusul

"poet" Shakespeare nu-l întîlnim decît în caracterul personajelor care, în dramele sale, defilează prin faţa ochilor noştri.

De aceea a rămas Shakespeare întru totul incomparabil, pînă cînd geniul german a întrupat în Beethoven o fiinţă ce poate fi explicată doar prin analogie cu dramaturgul englez. Dacă rezumăm lumea personajelor shakespeariene, cu caracterele ei atît de pregnante şi care se contopesc într-o imagine generală, tangenţială chiar şi sensibilităţii noastre celei mai ascuţite, comparînd-o apoi cu lumea asemănătoare a motivelor lui Beethoven — cu energia şi fermitatea ei ireductibile — atunci trebuie să constatăm că aceste două lumi se suprapun perfect, astfel încît fiecare este implicată de cealaltă, deşi par a se mişca în sfere total diferite.

Pentru a contribui la realizarea acestei imagini, să invocăm exemplul din uvertura la *Coriolan,* unde Beethoven şi Shakespeare îşi dau întîlnire pe teritoriul aceluiaşi subiect. Dacă zăbovim, în amintire, la impresia pe care a lăsat-o asupra noastră personajul lui Shakespeare — Coriolan — şi din detaliile complicatei acţiuni reţinem de la început numai unul, cel care, datorită raportării la caracterul principal, putea să dăinuie — el singur — cu forţă sugestivă în noi, atunci din întregul labirint se va detaşa doar figura trufaşului Coriolan în conflict cu glasul său cel mai lăuntric, glas care, desprins şi de pe buzele mamei sale, interpelează mai stăruitor şi hotărît superbia lui, nu vom înregistra ca evoluţie dramatică decît înfrîngerea orgoliului — izbînda asupra îndărătniciei unei firi din cale afară de robuste. Beethoven alege pentru compoziţia sa numai aceste două motive cardinale, care ne ajută să percepem mai exact decît orice enunţ vehiculat de concepte, substanţa intimă a celor două caractere. Dacă urmărim cu luare aminte mişcarea ce se degajă din singura confruntare a acestor motive şi care, în totalitatea

ei, constituie apanajul fondului său muzical, şi dacă, pe de altă parte, îngăduim să acţioneze asupră-ne detaliul pur sonor încorporînd nuanţele, contactele, dizlocările şi intensificările acestor motive, urmărim concomitent o dramă care, în expresia ei specifică, subsumează tot ceea ce în creaţia dramaturgului ne solicită participarea la complicatele acţiuni şi conflicte ale unor caractere inferioare. Tot ceea ce acolo ne impresionează ca o acţiune prezentată direct — aproape trăită şi de noi — aici sesizăm ca nucleu intim al afabulaţiei; pentru că aceasta, *acolo,* a fost definită prin caracterele care operează asemenea unor forţe ale naturii, precum aici se vădesc în motivele muzicianului — identice — şi acţionînd în aceste caractere. Atît că în sfera de acolo guvernează acele legi, pe cînd în sfera aceasta domnesc *aceste* legi: ale extensiei şi mişcării. Dacă am numit muzica o revelaţie a reflectării intime a esenţei lumii, atunci, pentru noi, Shakespeare ar putea să treacă drept un Beethoven continuînd să viseze în stare de veghe. Ceea ce delimitează sferele lor sînt condiţiile formale ale legilor apercepţiei care se validează într-însele. Aşadar, cea mai desăvîrşită formă artistică ar trebui să se nască în punctul limită unde legile amintite ar putea fi confluente. Factorul care îl face pe Shakespeare greu de înţeles şi cu neputinţă de egalat este faptul că formelor dramei ce caracterizau, pînă la o anumită rigiditate, piesele marelui Calderon, el le-a conferit atîta vitalitate încît ni se înfăţişează ca decupate din natură: avem senzaţia că vedem nu nişte făpturi artistic plăsmuite, ci oameni aievea; pe de altă parte, aceştia se situează la o depărtare miraculos-ireală de noi, astfel că un contact veridic cu ei trebuie considerat ca o imposibilitate, întocmai cum înaintea noastră s-ar perinda un alai de arătări. Dacă Beethoven se află pe aceeaşi treaptă cu Shakespeare pînă şi în conduita faţă de legile formale ale artei sale ca şi în parcurgerea

eliberatoare a acestora, putem spera să localizăm — cu un coeficient maxim de claritate — piscul limită sau de intersectare, semnificative pentru cele două sfere — luîndu-l încă o dată călăuză pe filosoful nostru şi anume, întorcîndu-ne la punctul de reper al teoriei sale ipotetice privitoare la halucinaţii, la explicarea vedeniilor.

Aici, importantă ar putea fi, mai întîi, nu explicaţia metafizică a aşa-numitei "a doua faţă", ci una de ordin fiziologic. Acolo, în acea teorie, s-a considerat că organul viselor îşi îndeplineşte funcţia într-un compartiment al creierului care, prin impulsurile din organismul preocupat de problemele sale interioare, în somnul profund e stimulat de o manieră analoagă, aşa cum zona creierului acum total inactiv, orientată în exterior şi conectată la organele senzoriale, este exercitată de impresii ale lumii din afară, receptate în stare de trezie. Mesajul visului, conceput ca dependent de acest organ intern, putea fi împărtăşit numai prin intermediul unui al doilea vis, direct premergător deşteptării, capabil să transmită conţinutul real al celui dintîi doar într-o formă alegorică, deoarece aici, în timpul pregătirilor pentru deşteptare şi, apoi, al trezirii complete a creierului — acum deschis spre exterior — trebuia să se aplice, deja, formele cunoaşterii lumii fenomenale, în funcţie de spaţiu şi timp, şi ca urmare să se alcătuiască o imagine deplin înrudită cu experienţele comune ale vieţii.

Am comparat, aşadar, opera muzicianului cu vedenia unui noctambul devenit clarvăzător, ca o reflectare nemijlocită a visului revelator, întrezărită de acesta, iar acum enunţată şi în exterior, în cea mai tensionată ipostază a lucidităţii; am descoperit şi canalul către această comunicare a sa, pe drumul naşterii şi înjghebării lumii de sunete. Alăturăm, acum, fenomenului fiziologic al clarviziunii lunaticului, folosită aici în chip analog, pe acela al halucinaţiilor cu stafii

recurgînd, din nou, la explicaţia ipotetică a lui Schopenhauer, după care aceasta este viziunea ce intervine cînd creierul se află în stare de veghe , anume, ea are loc în urma unei depotenţări a vederii limpezi a cărei facultate acum obnubilată ar fi utilizată de necesitatea intimă a comunicării către conştiinţa, situată în directă contiguitate, a celui treaz, spre a-i înfăţişa cu claritate făptura ivită în cel mai profund vis revelant. Această făptură, astfel proiectată din interior pe retină, nu aparţine în nici un fel lumii reale a fenomenelor; totuşi, ea trăieşte în faţa ochilor vizionarului, cu toate semnalmentele unei fiinţe adevărate. Alături de această proiectare a imaginii — şi cuprinderea ei de privirea celui treaz — proiectare ce îi reuşeşte voinţei numai în cazuri ieşite din comun, cu totul rare, propunem acum opera lui Schopenhauer, pentru a ni-l explica şi pe el ca pe vizionarul şi exorcistul care ştie să-şi însufleţească personajele — oameni ai tuturor timpurilor — din intuiţia sa ce mai intimă, prezentîndu-le ochiului în aşa fel în cît ele par că trăiesc cu adevărat înainte-ne.

De îndată ce acceptăm această analogie — cu toate consecinţele ei — pe Beethoven putem să-l desemnăm (noi l-am asemuit cu lunaticul clarvăzător) drept temelie activă a lui Shakespeare — cel care zăreşte stafii: circumstanţele care produc melodii beethoveniene proiectează şi fantomaticele personaje ale lui Shakespeare; ele vor pătrunde, în acord, una şi aceeaşi fiinţă, dacă vom lăsa muzicianul — concomitent cu ieşirea sa în lumea sonurilor — să păşească în lumea luminii. Aceasta s-ar petrece în mod similar cu procesul fiziologic care, pe de o parte, devine cauza nălucirilor, pe de alta, generează clarviziunea somnambulului, fapt în virtutea căruia se poate considera că un impuls lăuntric traversează creierul în sens invers faţă de direcţia impresiei din afară — în starea de veghe — adică

din interior spre exterior unde, în sfîrşit, întîlneşte organele senzitive determinîndu-le să ia act de această emergenţă — ca obiect. Noi am adeverit însă faptul incontestabil că la ecourile adînci ale unei lucrări muzicale, acuitatea văzului se estompează în atare măsură încît nu mai percepe lucrurile intensiv; aceasta ar fi, prin urmare, starea stimulată de lumea cea mai intimă a visului care, întocmai ca secătuirea văzului, înlesneşte apariţia personajului-fantomă.

Pentru dezlegarea problemei artistice aflată acum în preocuparea noastră şi pentru a parveni la acelaşi rezultat, putem recurge la explicaţia ipotetică a — altfel — inexplicabilului proces fiziologic, plecînd de la aspectele sale diferite. Personajele-fantomă ale lui Shakespeare ar putea fi determinate — prin trezirea totală a organului muzical intern — să aibă rezonanţe sonore sau: motivele lui Beethoven ar stimula văzul vlăguit să perceapă personajele în care ele se întruchipează acum şi se mişcă în faţa ochiului devenit clarvăzător. Într-un caz ca şi în celălalt, esenţial identice în sine, imensa forţă ce se manifestă aici, opunîndu-se ordinii legilor naturale — în sensul amintit, adică acela al naşterii fenotipului din interior spre exterior — ar trebui să se ivească dintr-o necesitate profundă ce ar fi, probabil, aceeaşi care în evoluţia obişnuită a vieţii produce ţipătul de spaimă al celui deşteptat brusc din somnul în care îl încolţiseră nălucile; numai că aici, în cazul ieşit din comun, poate extraordinar, al derulării existenţei unui astfel de Geniu al umanităţii, necesitatea trezirii într-o lume nouă ce se decriptează doar mulţumită acestei treziri, îi adaugă putinţa celei mai clare cunoaşteri şi celei mai înalte aptitudini.

Această deşteptare — dintr-o lăuntrică necesitate — o trăim însă cu prilejul ciudatei convertiri a muzicii instrumentale în cea vocală (fapt care, pe seama criticii de artă comune a

rămas o necuviinţă supărătoare) şi de la explicarea căreia pînă la discutarea *Simfoniei* a *IX-a* de Beethoven, am purces la această cuprinzătoare analiză. Ceea ce percepem aici este un anumit prisos, un imbold violent spre descărcarea în exterior, pe de-a întregul comparabilă cu dorinţa instinctuală de smulgere dintr-un coşmar înfricoşător,— iar semnificativ pentru acest geniu artistic al omenirii este că o asemenea năzuinţă a dat naştere unui fapt de artă prin care geniului i se hărăzeşte o nouă forţă, capacitatea pentru crearea unei opere cu totul superioare.

Cu privire la aceasta, putem trage concluzii în sensul că drama trebuie să constituie cea mai desăvîrşită creaţie, aşadar o realizare care să se ridice mult deasupra artei poetice propriu-zise. Este ceea ce conchidem noi, cei care am sesizat identitatea dramei lui Shakespeare cu drama beethoveniană; pe de altă parte, în legătură cu aceasta trebuie să considerăm că ea se raportează la "Operă", aşa cum o piesă de Shakespeare se raportează la o oarecare dramă literară, iar o simfonie a lui Beethoven, la muzica de operă.

Faptul că pe traiectul *Simfoniei a IX-a* Beethoven se întoarce, simplu, la o formală cantată de cor cu orchestră, trebuie să nu ne deruteze în evaluarea acelei ciudate convertiri de la muzica instrumentală la cea vocală; importanţa acestei secţiuni corale din simfonie am cîntărit-o mai înainte, consemnînd apartenenţa ei la un domeniu definitoriu pentru muzică: în acest pasaj nu se află — cu excepţia înnobilării melodiei pe care am amintit-o la început — nimic din cale afară de formal pentru noi; este o cantată pe un text cu care muzica nu intră în nici o altă relaţie decît aceea stabilită cu oralitatea oricărui cînt. Ştim că versurile poetului — chiar dacă ele ar aparţine lui Goethe sau Schiller — nu sînt în stare să determine muzica; aceasta stă numai în puterea dramei — mai exact, nu a poeziei dramatice, ci a

dramei ce se derulează aievea în faţa ochilor noştri, în chip de replică a muzicii care s-a relevat, circumstanţă în care cuvîntul, limbajul ilustrează doar acţiunea, fără a mai aparţine ideaţiei poetice.

Prin urmare, nu opera lui Beethoven, ci covîrşitorul act de creaţie artistică al muzicianului, conţinut într-însa, se impune a fi reţinut, aici, ca punct culminant de manifestare a geniului său, arătînd totodată şi că această creaţie artistică, plăsmuită şi însufleţită în întregime de actul amintit, ar trebui să ofere şi cea mai perfectă formă artistică: una în care, atît pentru dramă, cît şi — mai ales — pentru muzică, orice convenţionalism s-ar elimina complet. Aceasta ar fi, în acelaşi timp, unica formă artistică nouă, corespunzînd din plin spiritului nostru atît de puternic individualizat în marele Beethoven — o formă creată de el, pur omenească şi, totuşi, fără nici un echivoc originală şi care, pînă acum, în comparaţie cu antichitatea, lipseşte încă lumii mai noi.

CINE va credita punctul de vedere exprimat aici cu plivire la muzica lui Beethoven, nu va putea fi scutit de etichetarea sa ca "fantast" şi "exaltat"; reproşuri de felul acestora îi vor fi adresate nu numai de către muzicienii noştri de astăzi — culţi şi inculţi laolaltă — ce au descoperit viziunea onirică a muzicii la care ne-am referit noi — de cele mai multe ori doar sub aspectul reveriei lui "Zettel" din *Visul unei nopţi de vară* — ci, îndeosebi, de poeţii şi chiar de artiştii plastici, în măsura în care aceştia frămîntă cu adevărat întrebări ce par a se situa departe de sfera preocupărilor proprii. Va trebui să ne decidem însă, fără mari anevoinţe, să suportăm netulburaţi acele reproşuri chiar dacă ele vor fi exprimate cu un anumit dispreţ, cu aerul unei lipse de consideraţie precalculata pentru a ofensa; întrucît e lucru bătător la ochi că, în primul rînd, toţi aceştia

sînt incapabili măcar să întrevadă ceea ce noi recunoaştem şi percepem, apoi că le stă în putere să sesizeze, în cel mai bun caz, numai atît cît ar fi necesar spre a li se explica — lor înşile — propria sterilitate; şi nu trebuie să rămînă de neînţeles nici faptul că ei se sperie de o asemenea recunoaştere.

Dacă vom încerca să evocăm caracterul publicisticii noastre literare şi artistice actuale, vom remarca o schimbare evidentă petrecută cam de-a lungul vieţii unei generaţii. Aici, totul apare nu numai sub semnele speranţei ci, într-un anumit grad, chiar în chip de certitudine, astfel încît marea perioadă a renaşterii germane — cu Goethe şi Schiller — este tratată cu un dispreţ, oricum, bine temperat. Cu o generaţie în urmă, situaţia se prezenta diferit: pe atunci, particularitatea epocii se arăta, pe şleau, a fi una în esenţă critică; spiritul vremii era denumit "hîrţogar" şi se considera că chiar artelor plastice li se atribuie — prin asocierea şi utilizarea unor tipuri moştenite — o funcţie exclusiv reproductoare şi lipsită, desigur, de orice originalitate. Trebuie să ţinem seama de faptul că odinioară lucrurile erau privite mai realist şi se discutau cu mai multă francheţe decît este cazul în zilele noastre. Din această pricină, toţi cei care ne mai menţinem părerile de altădată — în ciuda conduitei încrezătoare a literaţilor şi a făcătorilor de literatură — ctitori de suflete — ca şi a altor artişti frecventatori ai spiritului public, putem nădăjdui să cădem mai lesne de acord, atunci cînd ne străduim să punem în lumina ei adevărată importanţa incomparabilă pe care a dobîndit-o muzica în evoluţia culturii noastre; iar pentru atingerea acestui scop, în ultimă instanţa ne vom sustrage contemplării — cu osebire — a sinelui nostru, prilejuită de această analiză, îndreptîndu-ne spre scrutarea lumii din afară în care ne este hărăzit să trăim şi sub ale cărei impulsuri esenţa noastră intimă s-a încărcat cu forţa acum specifică ei şi care reacţionează orientată spre exterior.

Pentru a nu ne încurca în urzeala de rătăciri bogat întreţesută cu elemente de istorie culturală, să reţinem, pe dată, o trăsătură caracteristică spiritului public al actualităţii nemijlocite.

În vreme ce armatele prusiene înaintează spre centrul civilizaţiei franceze, la noi se activează — pe nepusă masă — un fel de sentiment al ruşinii pentru dependenţa noastră faţă de această civilizaţie, manifestîndu-se sub forma unor apeluri la lepădarea veşmintelor de modă pariziană. Aşadar, elanului patriotic i se pare acum scandaloasă „moda" pe care simţul estetic — decent — al naţiunii nu numai că a suportat-o timp îndelungat, dar la care spiritul obştesc a şi aspirat cu zel şi înfrigurare. De fapt, oare ce i-ar spune artistului plastic o privire de ansamblu asupra vieţii noastre obşteşti, care, pe de o parte, oferea numai teme pentru caricaturile din revistele umoristice, cîtă vreme, pe de altă parte, poeţii continuau nestînjeniţi să tămîieze "femeia germană"? Noi sîntem de părere că pentru clarificarea acestui fenomen atît de bizar complicat, nu este cazul să risipim nici măcar un singur cuvînt. Poate însă că el ar putea fi socotit doar un rău vremelnic. Totuşi, ne place să credem că fiecare a surîs luînd cunoştinţă de apelurile ce o îndemnau să-şi procure altă îmbrăcăminte. Cine să nu fi sesizat că este vorba doar de o nouă şi — desigur — foarte dizgraţioasă mascaradă? Aceasta, deoarece faptul că trăim sub imperiul modei nu reflectă o toană întâmplătoare a vieţii societăţii noastre, întocmai cum în istoria civilizaţiei moderne este un dat bine motivat că nişte capricii ale gustului parizian ne dictează normele ei. În adevăr, gustul francez, adică spiritul Parisului şi al Versailles-ului a constituit — de două secole încoace — unicul ferment creator al culturii europene; în timp ce spiritul celorlalte naţiuni nu mai era capabil să propună tipuri de artă, spiritul francez realiza, cel puţin, forma exterioară a

societăţii şi, pînă în ziua de azi, linia modei. Chiar dacă reprezintă fenomene minore, ele sînt, totuşi, în mod original aferente spiritului francez şi îl exprimă cu aceeaşi precizie şi spontaneitate cu care s-au exprimat în tipurile de artă specifice lor, italienii Renaşterii, grecii, egiptenii şi asirienii; iar francezii, cel mai convingător ne demonstrează că ei sînt poporul care domneşte peste civilizaţia contemporană, prin faptul că fantezia noastră ar friza pe dată ridicolul, dacă ne-am imagina că năzuim doar sa ne emancipăm de sub tutela modei lor. Recunoaştem fără ezitare că o "modă germană" opusă celei franţuzeşti ar fi un lucru de-a dreptul absurd; în sfîrşit, trebuie să mai înţelegem că — ţinînd seama de pornirile noastre care se împotrivesc amintitei dominaţii — sîntem copleşiţi ca de un blestem şi că de sub povara acestuia ne-ar putea scăpa numai un reviriment cu temeiuri infinit mai adînci; adică întreaga noastră substanţă intimă ar trebui să se modifice în aşa fel încît, pentru însăşi configuraţia exterioară a vieţii, *noţiunea de modă* să-şi piardă sensul.

Orice consideraţii conclusive referitoare la conţinutul acestui reviriment se impun a fi avansate cu o deosebită circumspecţie, după ce, în prealabil vom fi întreprins cercetări asupra cauzelor gravei alterări a gustului artistic obştesc. Întrucât recursul la unele corespondenţe ne-a condus (ne-am bucurat şi de o oarecare şansă) la o serie de informaţii privitoare la obiectul de căpetenie al investigaţiilor noastre — altfel greu de obţinut — vom încerca, încă o dată, să păşim pe un tărîm al cercetării aparent izolat, unde însă, în orice caz, am beneficia de completarea perspectivei asupra caracterului plastic al vieţii publice.

Dacă am fi tentaţi să ne imaginăm un paradis adevărat al creativităţii spiritului uman, ar trebui să ne transpunem în vremile anterioare născocirii scrisului şi apariţiei acestuia pe pergament ori

hîrtie. Astfel vom constata că în acele circumstanţe s-a născut întreaga viaţă culturală care, acum, dăinuie doar ca subiect de meditaţie sau ca modalitate de aplicare adecvată scopului acesteia. Aşadar, nici poezia n-a fost altceva decît o veritabilă plăsmuire de mituri, adică a întîmplărilor ideale în care viaţa omenească — variată în părţicularităţile ei — se oglindea în realitatea obiectivă ca vedenii nemijlocite. Considerăm această aptitudine proprie fiecărui popor investit cu atributele generozităţii, pînă în clipa în care a deprins scrierea. De atunci însă forţa poetică a secat; limba care mai înainte dospea fără contenire, ca într-un proces natural de constantă evoluţie, a cunoscut efectele cristalizării, devenind rigidă; arta poetică s-a preschimbat în meşteşugul ornamentării vechilor mituri care acum nu mai pot fi reinventate, ea sfîrşind în retorică şi dialectică. Dar să mai evocăm saltul pe care l-a efectuat scrierea pînă la arta grafică. Din preţiosul op manuscris, capul familiei citea alor săi şi oaspeţilor, acum însă fiecare citeşte pentru sine, în tăcere, iar scriitorul trudeşte pentru cititori. Trebuie să ne amintim de sectele religioase din anii Reformei, de dizertaţiile şi măruntele lor tratate pentru a ne face o idee despre pala nebuniei ce bîntuia punînd stăpînire pe capetele obsedate de litera tipărită. Se poate considera că numai splendidul antifonar al lui Luther a salvat spiritul sănătos al Reformei, întrucît îşi exercita influenţa asupra sufletelor, tămăduind, în felul acesta, minţile ce sufereau de boala literelor. Însă geniul unui popor se mai putea înţelege cu tiparul, oricît de mizerabil i s-ar fi părut un asemenea contact; odată cu născocirea ziarului şi, apoi, cu deplina înflorire a articleriei, acest spirit bun al poporului a trebuit totuşi să se retragă din viaţa obştească — poate pentru că acum domnesc doar păreri, mai exact "opinia publică"; aceasta se poate cumpăra cu bani peşin, întocmai ca o femeie de stradă: un

abonat la ziar se aprovizionează, în afară de maculatură, şi cu părerea foii; individul e scutit să mai gîndească, să-şi mai bată capul cu ceva — despre toate cîte sînt în luna şi în soare, totul e gata gîndit — negru pe alb, Astfel, şi jurnalul de modă parizian o învaţă pe "femeia germană" cum trebuie să se îmbrace; aceasta.... deoarece spre a-şi putea permite să ne dăscălească în asemenea treburi, francezul şi-a cîştigat drepturi depline, devenind, hotărît, ilustratorul — în culori — al lumii noastre, lume a hîrtiei de ziar.

Dacă vom confrunta metamorfozarea universului poetic în unul de gazetă literară, cu schimbarea de care are parte acum lumea, în formă şi culoare, vom ajunge la acelaşi rezultat. Cine ar cuteza să se arate atît de arogant încît să afirme — despre sine — că este în stare, efectiv, să-şi facă o imagine judicioasă despre grandoarea, şi sublimul divin al lumii plastice a antichităţii eline? Fiecare privire aruncată asupra unui singur fragment ce ni s-a păstrat dintre ruinele acesteia ne determină să simţim, cu înfiorare, că aici ne aflăm în faţa unor realităţi pentru a căror dreaptă cîntărire nu vom găsi nici cea mai mică măsură? Lumea aceea şi-a descoperit prerogativele pentru eternitate în propriile ruine, spre a ne învăţa cum s-ar putea — cît mai acceptabil — modela prisosul de viaţă pe care scurgerea vremii ni-l mai lasă. Aducem prinos de mulţumire marilor italieni, pentru faptul de a fi reîmprospătat această învăţătură şi a o fi transmis cu generozitate lumii noastre mai noi. Vedem acest popor atît de dăruit cu fantezie consumîndu-se, fără rezervă, în grija înfocată pentru cultivarea acelui patrimoniu spiritual; după un secol de eminenţă, acesta se iveşte din istorie aidoma unui vis, pentru ca mai apoi să fie anexat, din greşeală, de un popor ce pare înrudit cu italienii, ca spre a-şi da seama ce anume mai poate să stoarcă de acolo — pentru forma şi culorile lumii. Un abil om de stat şi prinţ al bisericii a încercat să inculce

cugetului francez cultura şi civilizaţia italică, după ce poporului său i s-a extirpat cu desăvîrşire spiritul protestant, un popor care a văzut căzînd nobile căpetenii — iar ceea ce a putut să scape, în sîngeroasa "Noapte a Sfîntului Bartolomeu", a fost pînă la urmă trecut prin foc pînă la ultima rădăcină. Cu restul naţiunii s-a procedat, apoi, "artisticeşte"; întrucît orice fantezie s-a frînt ori a secat, semnele fecundităţii refuzau să se arate undeva, acestora substituindu-li-se tocmai incapacitatea de a făuri vreo operă de artă. Mai mult succes s-a înregistrat însă în transformarea francezului însuşi într-un personaj trucat; conceptele artistice rămînînd inederente la imaginaţia sa, a fost cu putinţă, în schimb, ca omul în sine să fie prefăcut într-o reprezentare artificială. Lucru care putea să treacă chiar de extracţie antică, şi anume, dacă se accepta aserţiunea că individul ar trebui să fie el însuşi artist, mai înainte de a crea opere de artă. În fruntea tuturor se găsea lin monarh adulat şi galant, oferind exemplul direct al unor purtări din cale afară de rafinate în orice împrejurare; astfel, a fost uşor ca mulţumită scării care cobora de la el — prin curteni — pînă la masa poporului, aceasta să fie influenţată în direcţia însuşirii, în cele din urmă, a manierelor subţiri, iar datorită deprinderii şi cultivării lor, fapt devenit o adevărată a doua natură — francezul a început să se considere mai presus decît italianul Renaşterii, el rămînînd un simplu făuritor de valori artistice, pe cînd francezul se considera, el însuşi, operă de artă.

Se poate afirma că francezul este produsul artei deosebite a rostirii, mişcării şi vestimentaţiei. Norma sa, în această privinţă, o constituie "gustul" — o noţiune a cărei funcţie de speţă inferioară, senzorială, a fost dirijată către tendinţe şi semnificaţii spirituale , iar în virtutea acestui gust el se place pe sine, şi anume, aşa cum ar savura un sos picant pe care singur l-a pregătit. În mod

incontestabil a realizat un act de virtuozitate: din creştet pînă-n tălpi el este "modern", şi dacă astfel se, înfăţişează întregii lumi civilizate — spre a fi imitat — nu e vina lui că e copiat cu stîngăcie, cîtă vreme i se oferă, ca o continuă măgulire, ideea că numai el ar fi ,,în original", iar ceilalţi meniţi doar a-l socoti drept model. Acest ins este pe de-a-ntregul un "Journal"; pentru el, arta plastică — şi nu în mai mică măsură muzica — este numai obiect de "foileton". Pe cea dintîi şi-a ajustat-o în postura sa de om întru totul modern — întocmai ca îmbrăcămintea în care se complace doar de dragul noutăţii, adică al necontenitei prefaceri. În acest domeniu lucrul esenţial îl constituie "1'ameublement"; — iată pentru ce ridică arhitectul clădiri!

Tendinţa în funcţie de care se petreceau odinioară acestea a mai fost originală pînă la marea Revoluţie, în sensul că ea era conformă cu particularităţile definitorii ale clasei dominante , de atunci însă, această tendinţă a scăpătat, în măsura în care păturile nobiliare s-au abţinut să mai dea tonul în modă şi au predat iniţiativa straturilor largi ale populaţiei, care au ajuns, acum, să aibă o anumită importanţă (menţionăm că avem în vedere, întotdeauna, Parisul); parizianca încearcă să placă soţului ei imitîndu-i deprinderile şi ţinuta: aceasta, deoarece — pe de altă parte — aici totul este încă atît de original încît obiceiurile şi vestimentaţia se interconditionează şi se completează reciproc. Din acest unghi, acum s-a renunţat la exercitarea oricărei înrîuriri asupra artei plastice care, în cele din urmă, a fost încorporată, pe de-a-ntregul, domeniului comerţului cu obiecte de artă la modă, precum feroneria şi tapiseria — aproape ca în vremurile de început ale artei popoarelor nomade. Modei — ţinînd seama de necesitatea constantă a noutăţii şi de faptul că ea însăşi nu poate să producă niciodată ceva cu adevărat nou — i se oferă alternarea extremelor, ca

unică sursă inspiratoare: este reală această tendinţă căreia, în ultimă instanţă, i se subordonează artiştii noştri plastici — atît de ciudat îndrumaţi — pentru a scoate din nou la lumină chiar şi forme nobile de artă, descoperite, bineînţeles, nu de ei. Acum se succed, în alternanţă, Antichitatea şi Rococo-ul, Goticul şi Renaşterea; fabricile confecţionează şi livrează "Laocoon şi fiii săi", porţelanuri ,chinezeşti, copii după Rafael şi Murillo, vase "etrusce", covoare "medievale"; apoi mobilă a *la Pompadour, stucaturi à la Louis XIV;* arhitectul prinde totul în aura stilului florentin, iar deasupra aşază un grup al Ariadnei...

Acum, arta "modernă" devine un principiu nou şi pentru estetician: elementul ei original constă în absenţa totală a originalităţii, iar cîştigul ei nemăsurat rezultă din rularea tuturor modalităţilor artistice care, în aceste circumstanţe devin accesibile şi celei mai comune percepţii, la îndemîna oricui şi după bunul plac al fiecăruia. Dar i se recunoaşte şi promovarea unui nou principiu umanitar, anume democratizarea gustului artistic. Se afirmă că, în legătură cu acest fenomen, s-ar putea nutri speranţe privind cultura poporului — fiindcă arta şi produsele ei nu vor mai constitui disponibilităţi pentru plăcerile claselor privilegiate ci, pînă şi un neînsemnat cetăţean ar avea, astfel, prilejul să admire cele mai alese reprezentări ale artei, rînduindu-le pe cămin — lucru de care ar beneficia şi cerşetorul, în faţa vitrinelor cu obiecte de artă.

Cu această opinie ne putem declara întru totul de acord; pentru că aici este vorba de o rezultantă a istoriei, cu aceleaşi consecinţe ca ale civilizaţiei în general. Dar ne-am putea imagina că aceste efecte sînt sortite dispariţiei, şi anume, odată cu apusul civilizaţiei noastre; oricum, ea se găseşte în stadiul de istovire a întregii rodnicii în ceea ce priveşte forma sa plastică şi, în definitiv, procedăm cuminte obişnuindu-ne cu gîndul că în spaţiul pe care

lumea antică ni se înfăţişează ca un ideal cu neputinţă de atins, nu mai avem de aşteptat nimic asemănător acestui ideal; dimpotrivă, dacă ar trebui să ne mulţumim cu aceste lucruri stranii, sub numeroase aspecte părînd chiar vrednice de laudă efecte ale civilizaţiei moderne, şi anume, cu aceeaşi conştiinţă cu care am proiecta o nouă modă vestimentară germană — mai cu seamă pentru femeile noastre — atunci, aceasta am fi obligaţi s-o considerăm drept o vană tentativă de a reacţiona faţă de spiritul civilizaţiei contemporane.

Pentru că, orice depărtări ar cutreiera ochii noştri, moda continuă să ne domine.

Dar, alături de această lume a modei, a răsărit — simultan — o altă lume. Aşa cum în aria civilizaţiei universale a Romei s-a născut creştinismul, din haosul celei moderne s-a desprins muzica. Şi ambele depun aceeaşi mărturie: "Împărăţia noastră nu este din această lume!" Ceea ce înseamnă: noi venim din interior, voi din afară; obîrşia noastră este în esenţa lucrurilor, a voastră în aparenţa lor.

Să descopere oricine, pentru sine, cum întreaga lume modernă care — spre desperarea lui — îl împresoară din toate părţile — se mistuie în nimicnicie îndată ce se fac auzite doar primele cîteva măsuri ale uneia din acele dumnezeieşti simfonii! Dar aşa ceva cum s-ar putea petrece într-o sală de concerte de astăzi (unde, fără îndoială, zuavi şi turcoşi[*] — de-a valma — s-ar simţi ca la ei acasă!), în care s-ar asculta cu luare aminte, cu evlavie, această muzică, dacă mediul vizibil n-ar ieşi de sub incidenţa percepţiei noastre optice — fenomen pe care l-am discutat mai înainte? Insă faptul acesta reprezintă — conferindu-i accepţia cea serioasă — efectul muzicii asupra întregii civilizaţii moderne; iar muzica o anulează, aşa cum lumina zilei anihilează pîlpîirea lămpii.

Este greu să ne închipuim, limpede, modul în care, din timpuri străvechi, muzica şi-a exprimat

forţa specifică, în raport cu cea fenomenală. Trebuie să credem că muzica elinilor a pătruns adînc în însăşi lumea aceea, contopindu-se cu legile perceptibilităţii ei. Cifrele lui Pitagora pot fi înţelese, cu certitudine, numai ca însufleţindu-se din muzică; arhitectul a construit după legile euritmiei, sculptorul a desfăcut din marmură formele omeneşti, călăuzit de legile armoniei; normele melodiei l-au prefăcut pe poet în cîntăreţ, iar drama s-a proiectat pe scenă detaşîndu-se din coral, în statul doric — această autentică alcătuire statală din vechime — pe care Platon a fost tentat să-l reţină în filosofie ca pe un concept, legile muzicii determinau cu egală siguranţă desfăşurarea bătăliilor şi dansul.

Dar paradisul a fost pierdut: izvorul primordial al mişcării unei lumi seca. Aceasta se punea în mişcare asemenea proiectilului precipitat de lovitură în vîrtejul spiralelor, dar într-însa nici un suflet activ nu mai dădea semn de viaţa; astfel, şi mişcarea a paralizat treptat, pînă cînd s-a redeşteptat sufletul universal.

Spiritul creştinismului a fost cel care a reactivat sufletul muzicii. El a transfigurat privirea pictorului italian şi i-a tonifiat forţa vizuală spre a străpunge aspectul lucrurilor pînă la sufletul lor şi — pe de altă parte — pentru a face să răzbată în biserică spiritul acum alienat al creştinismului. Aceşti mari pictori au fost aproape cu toţii şi muzicieni, iar spiritul muzicii ne determină — cînd contemplăm sfinţii şi martirii lor — să uităm că *vedem.*

S-a instaurat însă domnia modei: aşa cum spiritul bisericii a căzut pradă artificiilor culturale ale iezuiţilor, a devenit şi muzica — împreună cu artele plastice — un joc manierist lipsit de suflet.

Noi am urmărit la marele nostru Beethoven admirabilul proces al emancipării melodiei de sub patronajul modei şi am stabilit că el, recurgînd într-un fel atît de personal şi inegalabil la întregul

material pe care străluciţii săi precursori l-au sustras, cu multă trudă, influenţelor acestei mode, a redat melodiei caracterul ei universal valabil, iar muzicii însăşi sufletul ei nemuritor. Maestrul nostru — cu zeiasca naivitate, proprie lui — pune victoriei sale şi pecetea conştiinţei totale cu care a repurtat-o. În poezia lui Schiller înscrisă sub minunatul final al *Simfoniei a IX-a,* el citeşte, înainte de toate, bucuria naturii eliberate din sclavia "modei". Să ne oprim la accepţia neobişnuită pe care el o conferă acestor versuri ale poetului:

"Farmecele tale leagă iarăşi ceea ce moda aspru-a despărţit".

După cum am văzut, Beethoven a unduit cuvintele doar ca text melodic, în direcţia unei concordanţe generale a caracterului poeziei cu spiritul acestei melodii. El nu ţine seama aproape deloc de ceea ce, obişnuit, se înţelege prin declamare corectă, adică în sens dramatic: astfel, pe parcursul intonării primelor trei strofe, el lasă să treacă oarecum pe lîngă urechile noastre versul "Ceea ce moda aspru-a despărţit", fără a-i reliefa cuvintele, pentru ca mai apoi, după ascensiunea puternică a entuziasmului ditirambic să accentueze, în sfîrşit, şi conţinutul acestui vers, dîndu-i rezonanţe încărcate de dramatism: reluîndu-l la unison, parcă furios şi ameninţător, cuvîntul "aspru" nu i se mai pare suficient de expresiv pentru ceea ce ţine el să împărtăşească. E curios că acest epitet relevant pentru acţiunea modei a apărut abia mai tîrziu, menit fiind să îmblînzească sensul pe care iniţial poetul îl dăduse versului, căci în prima versiune a "Odei bucuriei" Schiller încredinţase tiparului formularea:

„Ceea ce spada *modei a despărţit!"* Însă această "spadă", lui Beethoven i s-a părut că nu reflectă întocmai ceea ce dorea să exprime, în acelaşi

context cu "moda" ea purtînd un nimb de nobleţe şi eroism. Aşa că el, cu de la sine putere, a înlocuit-o, modificînd versul pe care acum îl cîntăm:

„Ceea ce *moda* neobrăzat l-a *despărţit* " .Ce poate fi mai elocvent decît această pildă de impetuozitate împinsă pînă la patimă? Parcă l-am vedea pe Luther dezlănţuindu-şi furia împotriva papei. Şi trebuie să fim convinşi de faptul că, dacă civilizaţia noastră determină într-o oarecare măsură şi pe artist, ea poate fi însufleţită numai de spiritul muzicii — al acelei muzici pe care Beethoven a eliberat-o din corsetul modei.

Acum, dacă înţelegem cu destulă pătrundere cele două proiecte fundamentale care străbat viaţa celui mai însemnat poet al nostru — asemenea unor artere principale — putem distinge şi liniile directoare pentru evaluarea problemei cu care omul-Goethe a fost confruntat încă de la începuturile incomparabilei sale cariere poetice. Conceperea lui *Faust* şi *Wilhelm Meister* coincide cu perioada primelor erupţii debordante ale geniului poetic, goethean. Incandescenţa gîndului ce-l stăpînea l-a îndemnat să elaboreze mai întîi scenele iniţiale din *Faust:* ca înspăimîntat de dimensiunile ciclopice ale planului său, el a trecut la prelucrarea — decantatoare de linişti — a problemei, în *Wilhelm Meister,* şi abandonînd deocamdată copleşitorul proiect al lui *Faust;* romanul — uşor şi cursiv — avea să-l desăvîrşească în epoca maturităţii sale depline. Eroul lui este o odraslă de burghez german, sigur de sine şi animat de dorinţa să descopere formele unei vieţi amiabile şi care, după ce traversează lumea teatrului şi cercuri aristocratice, ajunge să aparţină societăţii burgheze; acestuia îi este hărăzit un geniu pa care îl sesizează numai vag; Wilhelm Malster înţelege *Mignon* cam în aceeaşi masura în

care Goethe percepea, pe atunci, muzica. Poetul sugerează intuiţiei noastre că în legătură cu Mignon se va săvîrşi o crima revoltătoare; însă pe eroul său îl călăuzeşte, dincolo de un sentiment asemănător, spre sferele educaţiei alese, degrevată de orice vehemenţa şi excentricitate tragică. Îl plimbă în lungul unei galerii unde studiază portrete. La moartea Mignonei se aude muzică — Robert Schurnann avea s-o şi compună mai tîrziu. Se pare că Schiller a fost nemulţumit de ultima carte din ciclul *Wilhelm Meister* , n-a ştiut însă cum să-l ajute pe marele lui prieten să iasă din ciudata-i încurcătură, îndeosebi datorită faptului că ar fi trebuit să presupună că Goethe, care tocmai scrisese *Mignon* — creaţie prin care chemase la viaţă o lume miraculoasă în ineditul ei — a căzut pradă, în intimitatea sa cea mai profundă, unei dezordini din care nu îi era dat unui prieten să-l poată smulge. Numai el, Goethe însuşi, avea puterea să se smulgă — şi a făcut-o: căci pe *Faust* l-a terminat la o vîrstă foarte înaintată. Ceea ce-l răvăşise este concentrat, aici, într-un arhetip al frumuseţii: pe Elena însăşi — străvechi ideal atotcuprinzător şi de neştirbit — o invocă din imperiul umbrelor şi o mărită cu Faust al său. Dar umbra nu poate fi înrobită: ea se destramă într-un nor frumos ce se îndepărtează legănîndu-se şi pe care Faust îl urmăreşte cu privirea împăienjenită de melancolie îngîndurată, dar străină de suferinţă. Numai Gretchen ar fi putut să-l izbăvească... Din lumea celor în veci fericiţi, ea — jertfită atît de timpuriu, dar continuînd să trăiască în adîncul sufletului său — îi întinde mîna. Iar dacă acum ne încumetăm la tentativa de a da şi acestei profunde creaţii poetice o interpretare proprie, aşa cum pe traiectoria analizei noastre am recurs la analogii din domeniile filosofiei şi fiziologiei, atunci prin "Tot ce-i vremelnic / Doar simbol rămîne", înţelegem spiritul artei plastice la care Goethe a aspirat cu ardoare timp îndelungat. Însă în "Etern-

femininul / Spre tării ne meneşte", trebuie să descifrăm spiritul muzicii care a ţîşnit din adîncurîle conştiinţei poetului, iar acum pluteşte deasupra sa şi îl conduce pe calea mîntuirii.

Şi spiritul german este chemat să călăuzească poporul pe acelaşi făgaş, dacă doreşte să-şi împlinească menirea. Batjocorească-ne cine va pofti dacă acest rol cardinal noi îl atribuim muzicii germane! Nu vom putea fi descumpăniţi, aşa cum nici poporul nu s-a lăsat dezorientat atunci cînd i s-a pus la îndoială destoinicia unanimă. Aceasta a cunoscut-o şi marele nostru poet, cînd căuta o consolare pentru faptul că germanii — din pricina obiceiurilor şi manierelor, efecte ale unei imitaţii stîngace — i se păreau nişte oameni de nimic şi nătîngi. Iar consolarea a fost: "Germanul e brav!" Ceea ce nu înseamnă puţin.

Fie — aşadar — poporul german brav şi în pace! Fie ca adevărata-i valoare să dăinuie şi el să poată lepăda orice lustru fals, nedorind să pară ceea ce nu este — în schimb să recunoască în sineşi componentele care îl definesc. Nu are privilegiul de a încînta, dar în faptele sale de durată se arată inimos şi măreţ. Iar acum, în acest 1870, nimic nu se poate asocia mai fericit la izbînzile vredniciei sale decît amintirea marelui Beethoven care i-a fost dăruit cu o sută de ani în urmă. Geniul său îmbrăţişează cu nobleţe conştiinţele noastre, vestindu-ne noul crez eliberator al inocenţei.

Astfel îl sărbătorim pe Titanul deschizător de drumuri în desişul unui paradis alienat. S-o facem numai cu veneraţie, căci fiinţei care oferă omenirii fericire i se cuvine o cinstire mai înaltă decît celui care o cucereşte altfel.

PREFAŢĂ

WAGNER, PELERINUL...

PRIMUL PELERINAJ. Richard Wagner nu l-a întîlnit niciodată pe Beethoven. Cînd Titanul moare, în 1827, Wagner avea 14 ani, iar la Viena avea să sosească abia în 1832. Aşadar mărturisirea cuprinsă în povestirea Pelerinaj la Beethoven, publicată opt ani mai tîrziu în "La Gazette musicale", e pură închipuire.

Artistul mai tînăr, care a început a pune stâpînire pe demonul din dînsul — dar cum altfel decît înlănţuindu-se de acela? — se apropie de maestru ca de izbăvitorul său, alegînd din toate calea posibilităţi: imaginarul, ficţiunea. El scrie despre acesta visînd la sine. O întîlnire reală cu Beethoven, cu neputinţă de înfăptuit pe sol, e schimbată prin mutarea acului în registrul imaginar, cu o întîlnire pe terenul spiritului. Deci în 1840, Richard Wagner pleca, punînd cuvintele în joc, la Viena, în căutarea marelui compozitor, şi această închipuită înfăţişare la Beethoven capătă acum valoarea unui adevăr mai adînc decît realitatea însăşi; e adevărul acesteia, trăit însă ca adevăr al Operei. Nu altfel, zice undeva un eseist şi scriitor francez, procedează jucătorul — creator şi acesta de ficţiuni, jocul fiind, în ordinea ce ne-o luăm, acea realitate "ca-şi-cum", anticiparea (la care dealtfel vom mai reveni). Dostoievski de exemplu, şi el posedat de demonul lăuntric, cînd concepe opera cu acelaşi nume, nu crede el însuşi în aceasta ca într-o dezlegare magică? Cu alte cuvinte, spunînd celor dinafară, cu mijloacele ficţiunii literare, despre joc, marele scriitor caută punctul staţionar de echilibru, salvarea, izbăvirea. Dar, va observa eseistul nostru, scriind *Jucătorul*, Dostoievski joacă. Ca jucător, scriitorul are o singură scuză: experienţa lui de viaţă, care-i va îngădui să scrie romanul jucătorului, însă transferul nu a putut fi realizat decît după ce a descoperit în joc o metaforă avantajoasă pentru umanitate.

În 1840, anul apariţiei povestirii *Pelerinaj la Beethoven*, Wagner se afla la Paris, în penurie financiară cronică, fiind obligat, de aceea, cum va mărturisi mai tîrziu, să practice, la recomandarea lui Meyerbeer, publicistica muzicală. Tot acum dă la iveală *Un muzician german la Paris* şi eseurile *Despre meseria de virtuoz şi independenţa compozitorului* şi *Muzicianul şi publicitatea*. Nuvelă curat autobiografică, *Un muzician german la Paris* este o variaţie pe tema cunoscută a grandorii şi decandenţei, nu însă şi fără nota fundamentală (prezentă la fel de indiscret şi în lucrarea mai tîrzie Beethoven), credinţa aceea nemţească de nou Van Hutten, facţionar şi violent în mişcarea interioară — trăsătură ce i-au marcat dealtminteri pentru totdeauna portretul — în Dumnezeu, Mozart şi Beethoven. Din nou, dar, Beethoven!

O interpretare ce s-a dat acestei îndeletniciri a compozitorului, trasă şi ea din unele însemnări autobiografice (v. *O comunicare pentru prietenii mei*, 1842, ş.a.), ne pune pe urmele unui creator la care concentraţia spontană a concepţiei e însoţită de procesul gîndirii discursive, explicatoare de mişcări subconştiente (pe care, spre a reveni, o va explica şi teoretiza îndelung în acelaşi Beethoven). Acum Wagner e preocupat să-şi arate estetica creaţiei, ideile ce stau la baza concepţiei sale artistice, după exemplul lui Robert Schumann, odată cu reproducerea unor împrejurări conjuncturale de viaţă în ţesătură epică. Noua ipostază a personalităţii wagneriene nu surprinde: cînd muzica mai tăcea în dînsul, adolescentul străduindu-se, din ambiţie, cu însuşirea elementelor — tocind de pildă cartea lui Logier, *Méthode des Général-bases* — Wagner arăta înclinaţii, deloc neglijabile, spre literatură şi teatru, conştiinţa teoretică la genialul artist precedînd expresia.

Iată deci două motive apte a explica geneza spovedaniei *Pelerinaj la Beethoven*: strîmtorarea materială şi nevoia de a-şi prelungi preocupările muzicale în sfera comunicării teoretice. Însă cu o condiţie: dacă această vizită ar îi avut loc. În realitate, Wagner îşi inventează, cu această povestire, un tovarăş de destin pe măsură, din relevarea relaţiilor în care era implicat, el urma să realizeze, ca altadată Dostoievski, o platformă de salvare; artistul descoperă acum, oglindindu-se în celălalt, că potrivnicia soartei poate deveni o metaforă avantajoasă pentru umanitate. Tot astfel, noi creăm ficţiuni dintr-o credinţă în bogăţia infinită_a posibilului, avem adică nevoie de virtual spre a afla, cu el, realul însuşi. Ce află însă Wagner "vizitînd" pe Ludwig van Beethoven? Povestea e simplă: copleşit de muzica Titanului (ascultase *Fidelio* cu Wilhelmine Schroder-Devrient), tînărul muzician din Leipzig hotărăşte să-l cunoască pe Maestru la el acasă, la Viena. Îşi ia, prin urmare, bocceaua în spinare, şi cum e lipsit de mijloacele strict necesare, o apucă pe jos, ca pelerinii spre Mecca. După ce iese cu bine din unele încurcături inerente acestui voiaj pitoresc, tînărul nostru pare a eşua tocmai în proximitatea ţintei: iată, Beethoven nu primeşte pe nimeni. Wagner, personajul, insistă totuşi şi reuşeşte să-l convingă pe divinul artist, care, ieşind din cunoscuta lui ursuzenie, îi acordă mult rîvnita audienţă. Iar învăţăcelul are acum prilejul să stea în faţă cu maestrul venerat, să-l contemple şi să-l cunoască. Dar şi mai mult încă: prilejul de a se oglindi într-însul, de a se cunoaşte vasăzică pe sine. Aici Wagner anticipează, apelează la ficţiune; căci nu e oare aceasta, cu cuvintele limbii germane, tocmai acel "alsob", cum a numi-o filosoful?

În Beethoven, aşadar, tînărul Wagner se vede "ca-şi-cum" ar fi el însuşi, cum, dacă ne amintim, Beethoven îşi făcuse un ideal din cunoaşterea lui Mozart. (Să notăm că Wagner discută în nuvelă cu

marele său înaintaş tocmai despre drama muzicală aşa cum avea s-o realizeze el însuşi mai tîrziu, ca o subordonare a dezvoltării orchestrale de către vocea umană.) Readucîndu-şi biografia — ce lua de acum drumul Operei, într-un chip pe care, în 1840, Wagner avea putinţa să-l anticipeze — la irealitate, coborînd-o, cu alte cuvinte, în imaginar, el îi poate da, din nou, după ce însă a trecut-o prin purgatoriul verificării, calitatea Operei. Acesta e sensul "vizitei" la Beethoven. Să nu rămînem datori: de ce, totuşi, Beethoven? Fiindcă pentru Wagner cel de la 1840, dar "ca-şi-cum" ar fi fost deja chiar cunoscutul Wagner, numai Beethoven constituia atunci termenul unic de comparaţie: el, după Simfonia a IX-a, cu inovaţiile aduse acolo, el cu rigorismul acela kantian, extins, aş zice, din "raţiunea practică" la "critica judecării" (cît îl va admira la 1870), muzicianul acesta ce se pronunţa, fără nici o evaziune, pentru adevărul expresiei în artă şi împotriva formalismului. Între tînărul Wagner (ce se anticipa pe sine) şi Beethoven existau, prin urmare, similitudini adînci, atît în ceea ce priveşte natura personalităţii, cît şi din unghiul vieţii de relaţie. Ca şi Beethoven, Wagner era un neliniştit căzînd repede de la starea de optimism la gîndurile cele mai sumbre. În paginile pe care i le-a dedicat, Th. Mann mai remarcă, în firea omului, preferinţa pentru latura morbidă a lucrurilor, lunatecia, vibraţia mistică şi o senzualitate ieşită din comun, trădînd un instinct rafinat şi agresiv deopotrivă. Tipologic, Wagner e anancast şi ipohondru, suferind de melancolia timpului ce ireparabil se scurge şi de evanescenţa mişcării vitale. Ciudăţenia artistului nu rămîne fără reflex în planul vieţii sociale: muzica sa e negată cu vehemenţă, înnoirile ce aduce provoacă scandal ori neînţelegere, spirite dintre cele mai alese, de la Nietzsche şi Berlioz, la Tolstoi şi Ceaikovski, nu se sfiesc să-l atace sau să-l interpreteze greşit şi tendenţios, cu un rau dinte critic. În această ordine,

nici Titanul de la Bonn (cel despre care catolicul Liszt avea să spună că "urmează îndată după Dumnezeu") n-a fost cruţat, presa vremii de pildă ("Allgemeine musikalische Zeitung", de la 1799 la 1805), neîncetînd a-l comenta, obtuz şi maliţios ("lucrări neinteligibile, bizare, obscure" — despre lucrările camerale, în 1799; "lucrări de rînd, sărăcăcioase, incolore, hilare pe alocuri, de nepus în faţa publicului", cu referinţă mai ales la Liedul cu variaţiuni, în 1805), cînd nu-l întîmpinau doar cu o milă făţarnică ("sonatele nu trebuie repudiate cu totul, pentru virtuozii pianului ele pot constitui materiale de studiu folositoare", în 1799). Culmea opacităţii o atinge însă un A. Gathy, în "Musikalisches Conversations-Lexikon" din 1835 ("Această lucrare — Simfonia a IX-a, cu «Imnul bucuriei» de Schiller, n.n. — e cea mai stridentă şi cea mai ţepoasă satiră ce s-a scris la sublima odă a lui Schiller, de la început şi pînă la sfîrşit revărsînd doar plictis şi mizantropie"), fapt ce n-a putut scăpa spiritului sediţios al lui Wagner.

Şi iata-l aşadar, în 1840, jucînd şi anticipînd, pe ecranul vieţii interioare, rolul lui Beethoven, al neînţelesului de contemporani, cu instabilităţile acelea de umoare, iritabil şi anxios, dar mai ales rolul geniului pe care ştia, de acum, că-l va urma (continuînd, cum notează chiar în textul povestirii, toate sugestiile Simfoniei a IX-a), inclement pînă la violenţă cu arta gustată în epocă (v. şi eseul *Beethoven*) etc. Richard Wagner avea deja o scuză pentru "jocul" său: găsise că Opera e o metaforă avantajoasă pentru umanitate.

AL DOILEA PELERINAJ. A simţit Richard Wagner în cel de-al doilea pelerinaj al său la Beethoven că în muzica sa se ascunde firea "rea" pe care o va "dezvălui" şi condamna mai tîrziu, la despărţire, "antichristul" său Fr. W. Nietzsche? Îşi ia de pe acum, aşadar, ca în prima călătorie la

Titan, măsurile necesare de prudenţă, poate. O face cu Schopenhauer în spirit şi literă, aşa cum Nietzsche însuşi, cel de dinainte de *Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem* (1888), o făcuse la rîndul său, dispreţuindu-şi, apoi, maeştrii: atît filosoful cît şi muzicianul. Să mai observăm cazul. "Wagner e un corupător al muzicii", a scris atunci Nietzsche (op. cît.). "El i-a descoperit mijloacele cu care se excită nervii vlăguiţi, făcînd astfel din muzică o artă bolnavă." "A fost mai întîi, continuă detractorul, Wagner un muzician? A fost ceva mai mult chiar: un histrion nemaipomenit, cel mai mare nimic, cel mai genial regizor de scene din cîţi au avut nemţii."

Dar se ştie că unele din aceste rele critici erau mai vechi, adversarii lui Wagner le folosesc prin urmare repede, încă de la apariţia în lume a muzicii sale; compozitorul ştie deocomdatâ atît, va scrie însă, în 1870, *Beethoven, o călătorie tot imaginară*, dar acum pe calea conceptelor, la acela. Iar în 1871 *Nietzsche: Întîlnirea*. Însă de ce, pînă în acest moment, doar Beethoven? În muzică, marele compozitor aduce, după Handel, stilul eroic; înaintaşul, altfel venerat, compune în faţă cu istoria antichităţii, cu "Vechiul Testament", cu eroii aceia de statuarie colosală, îl fascinează şi-l supune. Wagner mai crede, pe urmă, în natura transcendentă a unităţilor şi deci a adevărului, ca în viziunea platonică a lumii. La Beethoven, cum s-a spus, mişcarea fanteziei e dată de o idee unitară (Paul Becher), din muzica lui, tot mai programatică odată cu timpul, reies transformări variate ale unui leitmotiv —, cu August Kanne, poet şi compozitor, Beethoven discută despre natura tonalităţilor şi, ca Schubert, el crede acum în expresia determinată a fiecărei tonalităţi, acestea au va să zică, mereu, aceeaşi condiţionare. "Wagner n-a meditat niciodată mai profund ca asupra mîntuirii", scrie Nietzsche (op, cît.), "opera sa este lucrarea acesteia". Îl învinuieşte că mişcă

masele: "De ce am căuta în muzică frumuseţe? Mai bine, de ce nu, tot ce-i grandios, sublim, uriaş, tot ceea ce animă gloata." Sub influenţa lui Neefe, la Bonn, Titanul avea să considere toată viaţa legătura între muzică şi viaţa spirituală, efectul lor mutual: interdependenţa. În uvertura *Leonore*, libertatea individului prin devoţiune, *Egmont* şi *Coriolan* luptă pentru libertatea voinţei — depăşirea melancoliei şi disperării spre destinul propriu, mai tîrziu vestea bucuriei eterne; formula beethoveniană de credinţă: marea Operă vocală lirică, *Missa în Re major*. Izbăvirea comunităţii, a individului, mîntuirea: un sens, acum, al pelerinajului la Beethoven. Ludwig van Beethoven e preocupat de doctrina estetică, de motivarea prin ea a muzicii sale (convorbirile timpurii cu Neefe, cu consilierul aulic Kuffner, jurnale, scrisorile). Mărturiseşte: ar lucra după o imagine; la poet ea devine cuvînt, la mine, asaltîndu-mă, ele se transformă în note; şi de aceea semnează partiturile: "scrisă de Beethoven", nu obişnuitul "compusă". Acum, iată, Richard Wagner scrie *Beethoven*.

În 1871 acest *Beethoven*, cu ceva din gindirea lui Schopenhauer, acolo va provoca *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik* de Fr. W. Nietzsche, o estetică şi antropologie de ruptură, anulînd ştiinţa veche şi aşezînd temeiul alteia, înafară de secol ("Naşterea tragediei semnifică prima fază în corectarea imaginii despre om a Occidentului, cea mai radical înnoitoare viziune a unei antropologii în care omul este plasat sub semnul posibilului, punte peste prăpastia dintre neant şi împlinire" — v. Ileana Răceanu şi V. E. Maşek; "radiografie sincretică a unei spiritualităţi pentru care tragedia reprezintă suportul existenţial indispensabil" — V. E. Maşek). El împrumută de la Schopenhauer (direct, dar nu şi prin Wagner, cînd însuşi zice: "el a văzut că muzica nu e ca celelalte arte, o copie după fenomene, ci copia

nemijlocită a voinţei însaşi, că în raport cu lumea fizică ea reprezintă elementul metafizic, iar faţă de fenomene chiar lucrul în sine"?) teoria voinţei, concepţia filosofică despre artă; de la Wagner, teoriile referitoare la muzică şi ideea justificările existenţei prin opera estetică.

Prin urmare Wagner cu al său *Beethoven* şi *Naşterea tragediei*. La 1870 compozitorii invocă pe Maestru ca pentru a se izbăvi pe sine: izbăveşte şi muzica. Despre Beethoven are cuvinte encomiastice: "...el, muzicianul care s-a adresat tuturor popoarelor rostind cea mai curată dintre limbi, şi spiritul nostru a contribuit la izbăvirea spiritualităţii umane din starea de fatală degringoladă"; "...ridicînd la altitudinea sublimei sale vocaţii muzica redusă la treapta unei activităţi menite numai să amuze, el ne-a deschis fereastra înţelegerii spre arta în care lumea se explică oricărei conştiinţe — atît de fără echivoc cum numai un fundamentat sistem filosofic o poate înfăţişa cugetătorului avizat"; "...omul Beethoven — daca vom izbuti să ne distanţăm de Imposibil — ne va captiva necontenit, întocmai ca focarul fasciculelor de lumină ce se revarsă din lumea sa de miracol", ş.a.m.d.). Totodată caută izbăvirea în cercul pricipiului raţiunii, cum o să spună, mai aproape de noi, filosofia. Beethoven inaugurează atunci o estetică: "Această viziune profilează întreaga deosebire dintre poet şi muzician; ...ea iese pe deplin la iveală în cazul artistului plastic: dacă pe acesta îl evocăm alături de muzician, poetul se situează undeva la mijloc, între cei doi, în aşa fel încît prin creaţia sa conştientă înclină artistul plastic, cîtă vreme pe tărîmul obscur al inconştientului se învecinează cu compozitorul." Apoi: "Pentru a putea înainta pe un asemenea făgaş, Schopenhauer ne indică direcţia justă prin ipoteza (s.n.), puternic legată de aceasta, referitoare la fenomenul fiziologic al clarviziunii şi prin teoria sa asupra viselor, construită pe ipoteza

amintită.. Deoarece, dacă în cadrul acelui fenomen, conştiinţa orientată către interior ajunge la o efectivă clarviziune, aşadar la facultatea de a privi acolo unde conştiinţa noastră trează îndreptată spre lumină percepe — confuz — doar fundalul adinc al stărilor voliţionale, atunci din această beznă răzbate sunetul, într-o receptare cu adevărat limpede, ca o manifestare expresă a voinţei. Aşa cum visul atestă fiece experienţă, alături de lumea intuită prin funcţiile creierului în stare de veghe se află o a doua lume, egală în claritate cu prima şi tot atît de expresivă care, în nici un caz, nu poate exista ca obiect înafara noastră; aşadar ea trebuie adusă la reflectarea în conştiinţă printr-o funcţie a creierului dirijată spre interiorul ei, numai sub formele proprii ale percepţiei pe care, aici, Schopenhauer le-a definit tocmai ca organ al visului."

Această estetică va fi dusă mai departe şi fundamentată de Nietzsche. El scrie în "Prefaţa către Richard Wagner" de la *Naşterea tragediei*:"Îţi vei aminti că, în aceeaşi vreme cînd a luat fiinţă admirabila dumitale scriere comemorativă despre Beethoven, adică în tumultul spaimelor şi al măreţiei războiului care tocmai izbucnise, eu îmi adunam aceste gînduri." Iar mai tîrziu, în însăşi lucrarea, referindu-se la vis şi beţie spre a explica astfel esenţa apolinicului şi dionisiacului, citează pe Hans Sachs din *Maeştrii Cîntăreţi*: "Amice, tocmai în aceea constă opera poetului, că ia aminte la visele sale şi le interpretează. Crede-mă, cea mai reală iluzie a omului i se dezvăluie în vis: toată arta poetică nu este decît o tălmăcire a viselor adevărate." "În vis, mai spune el, ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentărilor", ca să încheie undeva în acest chip definitiv: "Pe veşnicul adevăr al acestei concepţii, cea mai importantă din toată estetica — însuşi conceptul esteticii — şi-a pus pecetea Richard Wagner: în lucrarea sa *Beethoven*, el

afirmă că muzica trebuie judecată după cu totul alte principii decît artele plastice, şi nici nu trebuie apreciată conform categoriei frumosului, cu toate că, adaugă Wagner, o estetică eronată, sub influenţa unei arte deviate şi degenerate, s-a obişnuit, conform ideii de «frumos» proprie lumii plastice, să ceară muzicii efecte asemănătoare acelora ale artelor plastice, adică plăcerea în faţa formelor frumoase" (op. cît.). Dar nu căuta, oare, şi Nietzsche, tînăr profesor, atunci, al Universităţii din Basel, o mîntuire la Wagner? Elisabeta Forster-Nietzsche ni-l arată, înaintea întîlnirii cu Wagner, derutat, în indeciziune; proiectase *Estetica*, dar se oprea deprimat: a scris începutul operei *Griechische Heiterkeit*. Apoi, iată, din nou ironia soartei: se desparte de mentorul său tocmai pe motivul izbăvirii, căci acela crease între timp (1877-l882) *Parsifal*, "dramă muzicală mistică, nu mitică" (Em. Ciomac): "Wagner n-a meditat la nimic altceva mai adinc decît asupra mîntuirii, opera sa este opera acesteia. Cineva la el trebuie să fie mereu izbăvit de păcate: cînd un bărbat, cind o femeie...". Sau: "Dar feriţi-vă de melodie! ...Nimic nu-i mai frumos decît o frumoasă melodie!... Suntem pierduţi dacă mai plac unora frumoasele melodii!... Principiul fundamental: melodia este imorală. Dovada: Palestrina. Aplicaţia principiului: *Parsifal*! Lipsa de melodie este ceva sfînt..." (*Der Fall Wagner...*). Ceea ce începea să descopere Wagner în *Beethoven*, invocîndu-l, era o propoziţie de fond (Grund-Satz), un principiu, urmîndu-l ca atare; cu cuvintele filosofului de astăzi, un drum urmat pe direcţia firească a privirii (Heidegger): drumul drept, întrebarea just pusă. (Dar nu vorbeşte, oare, chiar Wagner, în textul pe care-l comentăm, de acest drum, de această întrebare?). Aceasta avea să-l izbăvească.

Ceea ce a descoperit Nietzsche, cunoscînd pe Wagner, n-a fost principiul ci supoziţia: a scris *Naşterea tragediei*, dar şi *Cazul Wagner...* Primul

găsea frumuseţea în contemplarea ideilor pure platonice, al doilea n-o găsea, cercetînd prea mult în ruinele acestora vărsate din cer pe pămînt. Ca Platon, Richard Wagner înţelege ipoteza ("ypothesis"), care la antic nu e doar presupunerea încă nedemonstrată. Ea, va zice Heidegger, este ceea ce există deja în temeiul unui lucru şi care, traversîndu-l, este în permanentă ivire, chiar dacă ea nu-i în chip expres remarcată (*Der Satz vom Grund*). Prima "ypothesis" a lui Wagner a fost *Beethoven*, a doua, menţinută parcă peste tot în puritatea aceea greacă — *Parsifal* şi *Cupa Graalului*. La aceasta a dus pelerinajul, drumul la Beethoven.

Parsifal este, s-a sugerat, o dramă soteriologică, una a apokastaziei prin inocenţă şi castitate. Dar ea, poate, sugerează mai mult de atît, ideea unei reinstauraţii ontologice; aceasta l-a preocupat în mod fundamental pe Wagner, căci nu pune el, după Schopenhauer, peste toate adevărurile lumii adevărul artei, al Operei? Motivul legendarului Graal îngăduie ambele interpretări. După R. de Boron acesta era cupa de smarald în care un Iosif din Arimateea a strîns picături din sîngele lui Iisus, fiind astfel, prin extensie, rana cristologică, responsabilă de iniţierea în traiectoriile divinităţii pe pămînt , căutarea ei în epoca modernă a cunoaşterii pozitive a dat în practicile alchimice, care n-au elucidat simbolurile ci au schimbat doar anecdotica, înlocuind fabulosul cu formule mai lapidare; miturile, s-a spus, au o economie internă intransmisibilă (Petre Ţuţea). În literatură, Graalul intră în secolele 11-13, în ciclul arthurian, apoi în "romanul" *Parzival* al germanului Wolfram von Eschenbach (amintit de compozitor chiar în *Beethoven*) din care s-a inspirat şi scenariul wagnerian (Em. Ciomac). Povestea e cunoscută. Vrînd să cucerească potirul şi lancea care a rănit pe Mîntuitor, Parsifal repetă exerciţiul iniţiatic al purităţii absolute, al exorcizării păcatului originar.

Menirea aventurii e însă mai concretă: salvarea regelui Amiortas de boala eternă a pecahilităţii şi, cu aceasta, mântuirea Monsalvatului, spaţiul umanităţii însăşi. Acesta trebuie, cu alte cuvinte, regenerat, repus adică în locul său. "Montsalvage" a fost scos aşadar din domeniul existenţei, neavînd, sub apăsarea păcatului originar, o formă staţionară: decorul geologic de acolo e, la semnele lui Gurnemanz, în permanentă prefacere, grădini fermecate, menite voluptăţilor de tot felul, se schimbă ca într-un miraj. Dar toate acestea sînt dintru început supuse periţiei: regele moare odată cu întreg cosmosul, apele seacă, ierburile intră în combustie, se calcinează. Salvarea ar veni de la potir şi lance, dar nu doar prin ele însele, ci prin întrebarea despre natura lor. Aşa, încă la Parmenide a întreba vine înaintea fiinţei, dar prin aceasta întrebarea instaurează ontologic: întrebînd adică ce este? spunem deodată este; prin întrebare aducem o realitate, odată cu locul ei cu tot. Numai că întrebarea trebuie să fie ca "ipoteza" aceea a filosofului, pe direcţia firească: arătînd prin ea că ceea ce este, era încă în temeiul lucrului, în veşnică ivire. În vederea mîntuirii, lui Parsifal i se cere să spună: cui, la ce serveşte această cupă? De ce sîngereazâ fără încetare lancea? Atunci doar Amiortas se vindecă, Titurel bătrînul nu moare, Kundry redevine femeia care nu a rîs la trecerea lui Iisus spre Muntele Măslinilor. Nu răspunsul contează, prin urmare, ci numai întrebarea. "Episodul acesta din Parsifal, scrie undeva Mircea Eliade, exprimă admirabil faptul că înainte de a afla vreun răspuns satisfăcător, (întrebarea justă) regenerează şi fertilizează , şi nu numai fiinţa omenească, ci tot cosmosul."

O întrebare justă a căutat Richard Wagner în pelerinajele sale la Beethoven: ca Parsifal însuşi, pentru sine şi pentru muzică deopotrivă.

Braşov, 1977, 1978

AUREL ION BRUMARU

EDITURA MUZICALA
BUCUREŞTI, 1979

* M-am referit la aceasta, scurt şi cuprinzător, într-o dizertaţie intitulată "Muzica viitorului", publicată cu aproape doisprezece ani în urmă la Leipzig — fără a se bucura însă de o atenţie deosebită; ea se află inclusă în volumul VII al acestor "Opere complete" şi recitirea sa o recomand spre nouă punere în temă

* Tiraliori de origine algeriană, servind odinioară în trupele coloniale franceze

Table of Contents

Table of Contents